Großes Instrumental- und



Vokal- Concert.

Eine musikalische Anthologie.

Herausgegeben
von
Ernst Ortlepp.

Zwölftes Bändchen.

Stuttgart, 1841.
Franz Heinrich Köhler.





des

Frohsinns.

Neue Folge.

IIIte Section.

Instrumental- und Vokal-Concert.

Viertes Bändchen.

Stuttgart.
Franz Heinrich Köhler.
1841.

Großes

Instrumental-

und

Vokal-Concert.

Eine musikalische Anthologie.

Herausgegeben

von

Ernst Ortlepp.

Zwölftes Bändchen.

Stuttgart.
Franz Heinrich Köhler.
1841.

C. M. von Weber.

Die alte Kunst verkörpert das Geistige,
die neue vergeistigt das Körperliche.
Börne.

Die Freude der allgemeinsten Anerkennung und Aufmunterung, das Lästige, wie das Schmeichelhafte der Berühmtheit erfuhr C. M. v. Weber nur wenige Jahre lang. — Er gehört zu denen genau genommen ebenfalls, die einem einzigen Werke fast all' ihren Ruf zu danken haben, (denn wie wenig selbstständig richtet das Publikum!) hat aber anderseits das mit Mozart gemein, daß er sich nicht überlebt hat, sondern in seinen letzten Arbeiten so frisch, ja frischer, als in den frühern erscheint. Der Beifall, den seine Werke erfahren, war nicht auf ein Land beschränkt, sondern verbreitete sich durch die Welt. Es war im Ganzen mehr der Beifall der Laien, als der Kenner, doch mußten auch diese die hervortretende Originalität anerkennen.

C. M. v. Weber ist seinem Wesen nach Lyriker; als dramatischer Componist, wenn auch schätzbar und tüchtig, doch nicht musterhaft, denn die Stellen, welche seinen Opern den Sieg verschafften, waren zunächst die lyrischen. Er ist zu denen zu rechnen, deren

Mittel, — in so fern ich darunter die Beherrschung des Kunstmaterials verstehe, — ungeachtet mancher originellen Anwendung nicht immer ihren Zwecken gleich kommen, was die Freiheit, sich künstlerisch zu äußern, beschränkt, — durch Phantasie und Innigkeit des Gefühls aber reißt er fort, und verdeckt so den Mangel an Vollendung der äußern Form, den Mangel an ästhetischer Ruhe; er ist ein Künstler, in dessen Werken oftmals die Mannigfaltigkeit auf Kosten der Einheit vorherrscht, daher er im Kleinen oft musterhaft groß, im Großen — (wo er den Raum nicht auszufüllen weiß), — oft klein ist; er ist von Manier nicht frei, und doch reich an Erfindung. — Er ist oft genial, entbehrt aber nicht selten des feinern Geschmacks, — ist ein ächt deutscher Componist seiner Tiefe der Erfindung nach, dann aber, was das Suchen nach Effekten anbelangt, wieder ein Schüler des Auslands.

Seine Melodieen sind meist originell, wenn auch ein großer Theil ihres Reizes in der harmonischen Begleitung, in den Vorhalten u. s. w. liegt, seine anziehende Instrumentation nicht minder, die weitere Ausführung seiner Gedanken aber ist nicht selten matt, ja in den kontrapunktischen Stellen glaubt man gar nicht mehr den eben bewunderten Schöpfer der schönen Melodieen zu hören. Von Webers frühern Compositionen erregten nur seine Lieder Aufsehen. Man bewunderte ihren lyrischen Schwung, und setzte nur das aus, daß sie zuweilen an Ueberladung der begleitenden Harmonie litten. Der Freischütz erst brach seinen Werken die Bahn. Die Volkseigenthümlichkeit des Sujets, wie der Musik, ergriff alle Herzen; der Reichthum neuer Melodieen überraschte, wie das ächt Dramatische einzelner Stellen. Es war vielleicht Webers Glück, daß er Euryanthe, deren

Text so oft und nicht mit Unrecht Gegenstand des Spottes geworden ist, nicht vorher schrieb, ungeachtet die Musik dieser Oper in mancher Hinsicht den Freischütz überragt. Weber hat hier schon mehr für das Kennerpublikum, als für das allgemeine geschrieben. Sein Oberon ist ein schöner Torso, — denn die lose Verbindung der Musikstücke hat Weber selbst gefühlt, und würde sie, wenn ihm längeres Leben vergönnt gewesen, durch Umschmelzung des Singspiels zur großen Oper, abgeändert haben, — so frisch und reich an innerer Lebendigkeit, wie keines seiner Werke. Ich erinnere hier nur an das Finale des zweiten Aktes, das der geistreiche Rochlitz schon, wie den Kulminationspunkt der Oper, so eines der reizendsten Weberschen Musikstücke nennt. Webers Kirchensachen leiden an Sentimentalität und weltlichem Prunke. — Seine Instrumentalkompositionen, wenigstens die größern, stehn weit hinter seinen Vokalsachen. Sie haben alle hübsche neue Ideen aufzuweisen (man denke nur an die Clavierconzerte und die Symphonie in C-dur), aber es wird nichts Ganzes daraus, sie haben zu viel Lückenbüßer, nichtssagende, nur weiterbringende Passagen, die dem Kenner eigentlich Angst machen, weil er an dem Künstler eine Unbeholfenheit, ein Sinken der Begeisterung wahrnimmt. Seine Ouverturen zu Euryanthe und Oberon haben hinreißende Motive, und dennoch Stellen, die man Anfängerarbeit nennen möchte. Man gewahrt, wie ängstlich die Reflexion bemüht ist, die an sich guten Stoffe zu einem Ganzen zu verarbeiten, zu verbinden, und zugleich auch kunstgerecht zu schreiben; der Eindruck ist gestört, eine Einheit des Genusses wird nicht hervorgebracht, bis end-

lich das lyrische Feuer des Componisten sich wieder Luft schafft, und dann allerdings unwiderstehlich fortreißt.

Aber wer wollte darüber mit dem Künstler rechten, der dem innern Drange seiner Natur gefolgt ist, und so viele freundliche Gaben geboten hat? — Das ganze Gebiet einer Kunst frei zu beherrschen, ist nicht Jedem vergönnt; hier finden wir Fruchtbarkeit ohne Geschmack, dort Fleiß ohne Begeisterung, dort tiefes Gefühl und technische Unbeholfenheit, dort bloß Sinnlichkeit ohne Kunstsinn, — nur selten finden wir jene ästhetische Freiheit und Ruhe, welche, obgleich vielleicht in keiner Kunst so schwer zu erreichen, als in der Musik, deren Hauptwirkung Erregung des Gefühls ist, dennoch auch hier das höchste Kunstgeheimniß ausmacht und nur aus einer Vereinigung des leidenden Gefühlszustandes mit dem thätigen des Denkens hervorgehen kann.

Die Streichcither des Herrn Petzmeyer.

Der Künstler producirte dieses von ihm erfundene Instrument. Diese neue Erfindung deutet mehr auf den Ursprung der griechischen Lyra, deren Saiten über einen runden Boden gespannt waren*), die, zwischen den Knieen gehalten, gespielt wurde, und so einige Aehnlichkeit mit einer liegenden, kurzhalsigen Laute hatte. Die ursprüngliche mit zwei Saiten bespannte Cither aber steht aufrecht, und ihre gefällige Form hat sich bis in unser Zeitalter erhalten. Daß nun die Cither des Apollo den Namen „Lyra" trägt, mag Burette verantworten. (Dissert. sur la symphonie des anciens etc.) Hrn. Petzmeyer's Streichcither nun ist eine Art von liegender Laute. Der Künstler spielt sie sitzend, indem die Finger der linken Hand senkrecht die Saiten des kurzen Halses niederdrücken, während die rechte den Bogen führt. Ich habe die nähere Construction nicht geprüft; allein der Ton ist klein, sordinenartig, feenweltlich, und kann nur durch geschmackvollen Vortrag Theilnahme erregen; und der Künstler erregte auch diese Theilnahme

*) Die Form der Schildkröte soll die erste Idee zu diesem Instrumente gegeben haben.

in recht artigen Compositionen von sich. Aber ich fürchte dennoch, diese neue Erfindung wird das Schicksal aller ähnlichen neuerer Zeit haben. Hr. Petzmeyer ersinne sich ein Instrument für unsere Tartarus-Oper, das alle bisherigen Lärmeffekte der Orchester in sich vereinigt, eine Universaltrommel, eine Matadorpfeife oder ähnliche, und ich bürge für den Erfolg.

Anekdoten.

In Leipzig sind Stimmen des Frühlings herausgekommen, die Stieglitz gedichtet, und Lerche in Musik gesetzt hat.

Als man Beethoven fragte, ob er nicht bei einer seiner Symphonieen an eine Schlacht der Spanier und Mauren gedacht hätte, sagte er: Ich dachte an einen Spektakel in einer Dorfschenke.

Einige Gedanken über Louis Spohr.

Von Kahlert.

Man hat Spohr vorgeworfen, seine Werke sprächen eine krankhafte Sentimentalität aus, trügen alle dieselbe Färbung, litten alle an derselben Monotonie, und es würde darin die Melodie von der Harmonie erdrückt; man hat ihm auch wohl zum Theil alle höhere Begeisterung abgesprochen, oder mindestens behauptet, daß er sie immer in seiner stereotypen Manier untergehen lasse. Mit der Begründung dieser Urtheile sah es freilich schlecht aus. Und es ist der Mühe werth, dergleichen gewagte Aeußerungen scharf zu beleuchten, um die eigentlichen Verdienste Spohrs, der vielleicht nach einem Jahrhundert von den Tonsetzern unserer Tage allein, oder mit nur noch sehr wenigen Andern genannt werden wird, ans Licht zu stellen.

Spohrs Werke tragen sämmtlich das Gepräge einer so hervorstechenden Eigenthümlichkeit, daß sie mit denen anderer Meister auch von dem Ungeübten kaum verwechselt werden können; hierin liegt der Hauptgrund für die Behauptung, daß er einförmig, manierirt, und ermüdend erscheine. Spohr ist derjenige Componist, der

in Bezug auf harmonische Kunst am tiefsten in die wunderbarsten Geheimnisse eingedrungen ist. Der Zauber der Melodie war von den unmittelbar ihm vorgehenden Meistern so verschwenderisch benutzt worden, daß es nicht mehr leicht erschien, in dieser Beziehung Neues zu geben. — Spohr hat auch hier Neues geschaffen, aber noch bei weitem mehr durch Benutzung harmonischer Effekte, deren eigenthümlicher Reiz noch nicht genugsam erkannt war.

Darüber waltet zunächst kein Zweifel der Urtheilsfähigen ob, daß Spohr die Technik auf eine seltene Weise in seiner Gewalt habe, und eben so wenig wird behauptet werden, daß er, was ästhetische Form anbelangt, leicht zu übertreffen sey. Er hat durch seine genaue Kenntniß der mathematischen Gesetze der Tonkunst die höchste Gewandtheit in Anwendung des Contrapunkts und der Modulation erreicht: die Aneignung ästhetischer Grundsätze aber lehrt ihn dieß auf eine geschmackvolle, sein reiches Erfindungstalent auf eine neue Art thun; in seinen Werken siegt also, wie bereits gesagt, die Einheit über die Mannigfaltigkeit. Alles Steife, Unbeholfene, Lückenhafte in der Form weiß sein zarter Schönheitssinn zu vermeiden, der fremdartigsten Ausweichung das Grelle zu benehmen, der gewöhnlichen Melodie durch wechselnde Begleitungsstimmen immer höheren Reiz zu geben. Bei der Durchführung eines Hauptgedankens finden wir Spohr aller angewendeten Kunst ungeachtet, selten ermüdend; die kontrapunktischen Kunstgriffe sind mit Geschmack benutzt, überall ist Maaß gehalten; bei den Schlüssen, wo viele Tonsetzer sich den Schein geben, als wenn sie die Welt einzureißen gedächten, und einen Effekt durch den andern vernichten, erscheint Spohr ge-

waltig, aber besonnen. Dieses Streben zur Einheit, diese hohe künstlerische Ruhe bei aller Bewegtheit des Stoffes verkündet eben seinen seltenen Beruf, seine Sicherheit.

Es ist übrigens hier der Ort, wenn auch nur flüchtig, anzudeuten, wie Spohr in der Kunst der Instrumentation insbesondere noch für musterhaft gelten kann. Studium und Erfahrung lehrten ihn neue Wirkungen einzelner Instrumente kennen. Das ganze Orchester aber behandelt er als ein einziges Instrument etwa wie ein geübter Feldherr sein Heer, die einzelnen Kräfte in verschiedene Gruppen theilend. Saiten-, Holz- und Blechinstrumente sondern sich scharf, um sich wechselseitig zu unterstützen; die letzten namentlich werden mäßig, aber höchst wirksam, die Holzinstrumente oft nach Art einer Orgel angewendet. Jedes einzelne Instrument wird bei Spohr bedeutend.

Spohr's Schöpfungen athmen, nach meiner Meinung, meistentheils ein unendlich tiefes Gefühl, eine Ueberschwenglichkeit der Empfindung, eine Innigkeit, die sie weit eher vor Vergänglichkeit schützt, als ihre vorhin gerühmte vollendete Form. — Jene Eigenschaften hat Spohr sich nicht angeeignet, er hat sie von der Natur bekommen. Er gibt sich, fern von der Koketterie vieler seiner Zeitgenossen, wie er ist, er singt, wie er fühlt. —

Spohr's drei Symphonieen, namentlich die riesenhafte dritte (in C moll), — worüber ich mich auszusprechen an einem andern Orte versuchen will, — seine Jessonda, woraus uns der eigenthümliche Zauber indianischer Dichtungen entgegenweht, seinen gigantischen Faust, worin die Charaktere mit musterhafter Klarheit aufge-

faßt und geschildert sind, — man denke nur an Röschen — seine vielen Lieder voll Seele und Anmuth, die Chöre: „Gefallen ist Babylon", und „Selig sind die Todten" aus dem Oratorium: „Die letzten Dinge", sein Doppelquartett Nr. 1, sein Violinconcert in H moll, so wie das in Form einer Gesangscene, (ebenso neu in Anlage, als kunstvoll in der Ausführung) wird nebst anderen seiner Werke noch eine ferne Zeit bewundern, und mit einem anderen Maaßstabe messen, als die Gegenwart. — Achtung werde dem Tüchtigen, welcher Zeit es auch angehöre! — Daß man uns gern bereden möchte, die Werke früherer Jahrhunderte, wo sich die Keime der Tonkunst entwickelten, müßten ohne Ausnahme auch unsern Bedürfnissen genügen, wird mehr schaden als nützen, denn es wird dabei leider weder mit Unparteilichkeit, noch immer mit Sachkenntniß verfahren. Wohl ist eine Verwirrung im Reiche des Kunstgeschmacks eingetreten, die vielleicht einen Sturz aller Kunst für Jahrhunderte bedingen wird, damit diese später wieder von ihrer Krankheit genese. — Spohr aber, in seiner Abgeschlossenheit, seiner elegischen Stimmung, bei aller, an die unlängst verflossenen Blüthenperioden der Tonkunst mahnenden Kraft, — hervorragend allein und riesenhaft in einer Zeit der Nachahmung, der Schwäche, der Afterkritik, erscheint mir zuweilen wie Ossian, einsam mit der Harfe auf dem Fels am Meer, unsterblich durch Abstammung, wie durch seine Lieder. —

Ein paar Worte über Kriegsmusik.

Aus Reichardt's Briefen aus Paris.

Die Feldmusik, die ich letzthin bei der großen Parade wieder anhörte, hat bei mir eine Betrachtung neu geweckt, die ich während der französischen Revolution oft gemacht habe. Es ist doch auffallend, daß die Zeit des republikanischen Enthusiasmus, und des mit so hohem Eifer geführten langen Krieges, keine wichtige Epoche in der Kriegsmusik und selbst in der französischen Poesie erzeugt hat. Der erste Schritt geschah dazu mit der marseiller Hymne und ihrer kräftigen, marschmäßigen Melodie auf eine Weise, die Alles erwarten ließ, und es ist bei diesem ersten Schritte geblieben. Man hat hernach, als man die große Wirkung dieses Gesanges in den Armeen wahrnahm, eine Menge solcher Lieder auf Opern- und Operettenmelodieen gemacht; oder Schauspieler und Sänger haben zu den oft sehr kalten, oft barbarisch-rauhen Versen angenehm gefällige, lustige Vaudevillemelodieen nach alten Theatermustern gemacht; man hat sie von den Theatern und in der Nationalversammlung und im Convent gesungen, und die Armeen haben sie nachgesungen und wieder vergessen, seitdem die Regierung sie abgeschafft hat. Chenier und Mehul

haben zuweilen wohl die ächte Kriegstuba erschallen lassen; das hat aber auch weiter keinen Erfolg gehabt. Da man jenen Enthusiasmus doch nicht leicht in Zweifel ziehen kann, so sollte man fast auch daraus gegen das eigentliche erfinderische Kunstgenie der Nation schließen.

Anekdote.

Als Cherubini 1806 von Wien nach Paris zurückkehrte, erbat er sich von Haydn eine seiner Original-Partituren. Haydn gab ihm die Partitur einer Symphonie, die in Paris besonders beliebt ist, und sagte ihm:

„Erlauben Sie, daß ich mich Ihren musikalischen Vater, und Sie meinen Sohn nenne!"

Cherubini zerfloß in Thränen der Wehmuth.

Deutsche Liedercomponisten.

(Aus einem Briefe von Kahlert.)

Kein Land bietet uns so Eigenthümliches, so Reichhaltiges in dieser Hinsicht, als Deutschland. Die Einfachheit Hillers, Naumanns finden wir bei Reichardt, Mozart, mit tiefer Auffassung, zarter Innigkeit gepaart; Lieder von Schulz, Himmel, Zumsteeg reihen sich ihnen, meist kräftig, wenn auch nicht immer durch Eigenthümlichkeit der Erfindung glänzend, an. Weniges, aber Köstliches bietet Beethoven, Gefühlvolles Conradin Kreuzer. Einzig und unübertroffen, vielgestaltig, aber immer lebensfrisch tritt Zelter auf; weniger verstanden wird Spohr. Allgemeine Theilnahme findet Weber, der aber bei allem lyrischen Talent bereits von der schönen Einfachheit des Liedes abweichend, viele Kunstmittel, gehäufte Harmonieen u. s. w. hervorsucht, um zu reizen, zu interessiren. — Auch die neueste Zeit leistet manches Erfreuliche. Der geistreiche Felix Mendelssohn, der tief erfassende Löwe, der anmuthige Reissiger, der oft zwar übertrieben gesuchte, aber doch melodiereiche Franz Schubert, Wollank u. A. haben verdiente Anerkennung gefunden, und sind wohl geeignet, Ihre Lamentationen zum Theil zu widerlegen. Selbst Dilettanten haben in

diesem Felde der Tonkunst Bewundernswerthes geleistet, weil es hier weniger auf technische Gewandheit als auf Gefühlsreichthum ankommt. Gleichwohl möchte ich auch unter den Liedern jener Meister nur einzelne unbedingt musterhaft nennen. Das Bedürfniß des Publikums nach sinnlichem Wohllaut, und zwar nach gewürztem, — wenn ich diesen Ausdruck brauchen darf, — und die Sucht der Künstler, in ihren Arbeiten Reflexion (sogenanntes schaffendes Bewußtsein) blicken zu lassen, hat eben auf die Liedercompositionen am schädlichsten eingewirkt. Jene Lieder sind hieraus entstanden, von denen man zu sagen pflegt, sie seien am Klavier gemacht. Mangel alles Ausdrucks findet sich zuweilen, neben Uebertreibung, und nur daß diese Erfahrung sich in allen Künsten wiederholt, entschuldigt die Tonsetzer einigermaßen. Wir begegnen nun einmal heut zu Tage fast überall Zwittergattungen. Der Roman hat das Epos, das Genrebild die historischen Gemälde, das Melodrama das Trauerspiel verdrängt; die passenden Beispiele in der Musik liegen nicht fern.

Lassen Sie mich mit wenigen Andeutungen darüber, wie ein Liedercomponist meiner Ansicht nach verfahren müsse, schließen. Er suche zuvörderst nicht ängstlich nach einem Texte, aber er lese oft gute Lieder, und beobachte genau, welches ihn am meisten innerlich erwärmt, seine Gefühlsstimmung erhöht. Er lerne es wo möglich auswendig, und eile nicht gleich damit zum Flügel, sondern versuche es allein, etwa beim Spazierengehen, für sich zu singen, halte dann Tonart und Melodie fest, und schreibe die Begleitung so einfach als möglich, aber mit Rücksicht auf den Ausdruck, sowohl was Harmonie, als auch was Rhytmus betrifft. Zugleich wird ihm dann

klar werden, welche Strophen abweichend zu komponiren sind, ohne darüber in zu ängstlichen Wortausdruck, der zuweilen, eben seiner Kleinlichkeit wegen, unbemerkt vorüber geht, zu gerathen. Man schiebe auch nur nicht alle Schuld auf die Dichter neuester Zeit. Wenn ich z. B. auch nur wenige Lieder von Heine, des Gesuchten und der epigrammatischen Spitzen wegen, den Tonsetzern empfehlen möchte (so tief erschütternd einzelne sind), so bieten C. Egon Ebert, G. Schwab, Rückert, F. Kugler, Uhland, L. Schefer, Stieglitz, u. A. m. doch noch des Köstlichen gar Vieles. — Darum, nur den Muth nicht verloren! —

Anekdote.

Eben komm' ich von Lully, sagte Jemand, als er in eine Gesellschaft eintrat; ich hab' einen köstlichen Genuß gehabt, er hat wohl über eine Stunde in einem fort phantasirt.

„Mein Gott!" rief eine Dame, „heute früh war er ja doch noch ganz vernünftig."

Die Puritaner von Bellini.

(Nach einer Aufführung derselben in Frankfurt.)

Bellini, diese catanische Nachtigall, dieser Schüler Zingarelli's und eifrigste Nachbeter Rossini's, der Ritter des heil. Franciscus von Neapel, der glorreiche Sieger über die Donizetti, Ricci, Caraffa, Pacini, der Componist der „Adelson und Salvina", des Piraten, der Straniera, Zaire, Bianca und Fernando, der Montecchi und Capuletti, der Norma, Beatrice di Tenda und der Somnambula, feierte in seinen Puritanern, die ihm den letzten Ritterschlag der französischen Ehrenlegion verschafften, bei uns einen zweifelhaften Triumph. Also dafür, daß du, Bellini, den kräftigen religiösen Sinn der Deutschen zu überzuckern, zu verdünnen, die letzte Hand darbotest; dafür, daß du selbst an deiner Mutteroper zum Verräther wurdest, und den ihr eigenthümlichen Humor durch stürmische Affekte, durch übertriebene Sentimentalität und Instrumentalspektakel verdrängen halfst; dafür, daß die Opera buffa in deinem trübseligen Ernste nun gänzlich unterzugehen droht, und daß Jeder, dem noch ein Blutstropfen Musikadels durch die Adern fließt, an ein Wiederaufblühen der herrlichen classischen

Kunstaloe fast verzweifeln muß; — dafür, Bellini, halfen Cherubini, Paer und selbst Rossini an deinem Leichentuch tragen; dafür erhob dich Panseron „zum ewig leuchtenden Gestirn am Künstlerfirmament;" — dafür arbeitet Danton an deiner Büste, und deine einbalsamirte Hülle wird der Verwesung entrissen; dafür erhebt sich für dich eine stolze Pyramide; dafür sagt Romani (Piemonteser Zeitung vom October 1835): „Kein Sterblicher wäre im Stande, die Leere zu begreifen, die du in der Tonwelt durch dein Hinscheiden zurückläßest!" — Dafür all' dieß ängstliche Treiben, damit ja dein Name wie deine Seele unsterblich bleibe — während nach dem vergessenen Grabhügel des einfachen deutschen Mozart — (und vor diesem einzigen Namen erbleichen tausend vergötterte Sünder) vergebens der beklommene Wanderer forscht! — Wohin Bellini's Bestrebungen für die Zukunft gerichtet gewesen wären, davon zeugt namentlich diese seine letzte Oper. Aber er erlebte diese Richtung nicht mehr, die seiner innern Natur so ganz entgegen war und seinen bisherigen Ruhm nur vernichtet haben würde. Große historische Stoffe, durch den musikalischen Ausdruck zu charakterisiren, war keine Aufgabe für den weichlichen Melotheten Bellini, der seinem Vorbilde Rossini an Mitteln, Fülle und Consequenz des Styls dennoch sehr untergeordnet war. Davon geben gerade seine Puritaner schlagende Beweise. Seine glücklichsten Gedanken, sobald er einmal handelnd auftritt, sind höchstens nur charakterisirende Umrisse; er verliert sich sogleich wieder in seine passive Lyrik, und „seiner Melodieen Lavagluth und Süßlichkeiten" — mit unsern Masquarills zu reden — sind am Ende doch nur

zu Tode gejagte Schmetterlinge, die unter der unseligen Reprisenseuche ihr bischen Farbenpracht verlieren müssen. Man lobt, daß gerade in seinen Puritanern Zartheit mit gewaltiger Kraft sich eine, und daß Fülle der Harmonie seinen Figuren dramatische Bedeutung gebe u. s. w. Ich finde aber, daß Bellini nie kräftig ist, sobald er nicht durch Verschwendung der Mittel und durch Instrumentalmassen, d. h. durch Verdoppelung und Mehrstimmigkeit wirken kann. Bellini nährt nur die Sinne und das Gemüth, während er den Geist und den Verstand darben läßt. Das sagen freilich seine Sänger nicht und die Theaterdirectionen, die von seinen Melodieen leben; auch die nicht, die mit den Fühlhörnern ihres musikalischen Bildungszustandes nur eine sangbare Melodie und nichts Tieferes zu berühren im Stande sind; — aber Alle werden's sagen, die von Musik etwas mehr verlangen als sinnenreizende, gefällige oder schimmernde Außenseiten. Auch ich ziehe meinen Hut vor dem innern Funken, der in der Brust dieses Sicilianers glimmt. Aber seine musikalischen Tugenden halten nicht Stich. Es sind nur moralische Aufwallungen. Wie in all' seinen Opern, so spricht daher auch in seinen Puritanern stets Etwas, das der Ausbildung, d. h. eines tiefern Eindringens in das Gebiet des musikalischen Wissens würdig wäre. Dazu gehören namentlich der Zwischensatz der Einleitung mit seinen abwechselnden Taktarten und pikanten Rhythmen; die ungestüme Einleitung des ersten Duetts (A moll); die Hauptmelodie des Duetts, zweiter Akt: „Se tra un bryo un fontas ma vedrai" (welches eigentlich die ganze Oper trägt), und andere Fragmente. Aber dabei ist an einen vollständigen Gedanken, an eine Durcharbeitung oder

Stimmführung nie zu denken; immer verläßt er die kaum erzeugte, tiefer liegende Idee, und kehrt zu seinen Trompetensolo's und Fanfaronaden der Begleitung, zu seinen lachenden Clarinetten, während die Singstimme schmachtet, zu seinen harmonischen Querständen und dissonirenden Vorhalten, zu seinen durchgehenden Figuren der Blasinstrumente, während das Quartett die Accorde hält, zu seinen famösen Terzen-, Quarten- und Sexten-Kettengängen, die das geduldigste Ohr zerreißen, zu seiner Janitscharenmusik ohne Ursache und Charakter, zu seinen beiden Favoritinnen, den Pauken, die jede Nummer begleiten, zu seinen trivialen Refrains und durchgepeitschten Schlüssen, zu seinen feigen Männerchören, zu seinen Auftakten, zu der Summe seiner Cadenzen, die jeden gesunden Gedanken unterbrechen, und zu all den Un- und Abarten, worin er wahrscheinlich sein attisches Salz sucht, zurück. Was ihn zu dem eigentlichen Bellini stempelt, bleibt immer die feurige, oft hinreißende Herzenssprache und der gefällige Adel seiner Melodieen, deren Eindrängen in das große National-herz, bei der nun einmal dem Menschengeschlechte angebornen Sentimentalität, psychologisch betrachtet, nicht einmal zu verwundern ist, und deren Liebenswürdigkeiten durch ihre häufigen Erkennungsscenen, durch Monotonie und wiederkehrende Formen, mit genußreicher Langweiligkeit gepaart sind. Mögen auch dieses Universalgünstlings Opern einen Grund der Rechtfertigung in der Richtung des herrschenden Zeitgeschmacks finden, mögen die Pasticcio's, die aus ihnen verfertigt werden, unsere Musik- und Verlagshandlungen über Wasser halten und uns in Wasser ersäufen, mögen sie immerhin

den überwiegendsten Theil der musikalischen Literatur von Europa bilden, — — was sind sie im Vergleich mit den Opernwerken eines Gluck, Cherubini, Mozart, Gretry, Spohr u. A.? Ich habe vielleicht einen Kaiserschnitt in das große Urtheil gethan, — dafür säugt aber auch dieses große Urtheil so manches Ungeheuer groß, das die fruchtbaren Anpflanzungen des vorigen Jahrhunderts zerstört. Die gute Darstellung dieser Puritaner auf unserer Bühne danken wir dem Feuer unsers überthätigen Kapellmeister Guhr, der wieder einmal gezwungen ist, im Sturmschritt sein Ziel zu erreichen. Aber er kann noch von Glück sagen, bei allen Mitgliedern seiner Oper eine Bereitwilligkeit zu finden, die es ihm möglich macht, aus fragmentarischen Kräften ein Ganzes zu schaffen. Aidetoi, le ciel t'aidera!

Fragmente aus Heinse's „Hildegard von Hohenthal."

(Fortsetzung.)

Italienische Musik.

Gewöhnlich fehlt es in Italien den Sängern entweder an Action, oder den Acteurs an Stimme; und selten findet man Beides zusammen. Ueberhaupt ist jetzt die Musik dort fast nur Mode geworden; man will immer neue Manieren, Floskeln, und der große Haufe mag über das Ganze eines Stücks nicht nachdenken. Deßwegen sind die heutigen Opern der Italiener meistens im Großen auch nicht viel werth. Das Publikum, und dann die Sänger sind Schuld daran; die Meister müssen schreiben, wie diese wollen. Zehn Töne nach einander schnell weg sind leichter zu singen, als ein einziger von Gewicht, der so lange, wie sie alle, dauert, in Geschmeidigkeit, Stärke, Schönheit. Wer eine schwache Stimme hat, oder durch die Fistel singt, sucht diese neuen Manieren, Läufe, überraschenden Sprünge. Wenn wir wieder die großen Sänger haben, so wird auch das Vortreffliche, wenn ich mich so ausdrücken darf, der antiken Musik wieder aufleben.

Die Tonarten.

C ist der Ton, nach welchem wir alle andern messen, und mit welchem alle andern in Kontrast stehen.

Die Quinte davon, G, ist gleichsam die erste Stufe über dem Stande der Natur; D die zweite; A die dritte; E die vierte.

Bis dahin können wir steigen; der Ausgang und Contrast von C ist noch sehr merklich; E ist die große schöne Terz davon. Wir geben deßwegen dem E nur den Charakter himmlisch. Er ist das Höchste, wohin die schöne Natur steigt. Im H-dur verschwindet schon der Stand der Natur einigermaßen; und noch mehr in Fis-dur, das völlig gekünstelt ist.

Das nämliche Verhältniß herrscht beim Niedersteigen. F-dur ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, schon um einen Grad besonnener, als das junge frohe Leben im C-dur. B-dur hat gleichsam die Würde von Magistratspersonen; und Es-dur geht in das Feierliche der Priesterschaft. As-dur ist Majestät von König und Königin. Des-dur geht in den Schauder über vor verborgnen persischen Sultanen oder Dämonen. Des-dur und Fis-dur bleiben deßwegen auch die Gränze der musikalischen Welt.

Diese verschiedenen Charaktere äußern sich jedoch in ihrer Stärke nur bei Musiken von weitläuftigem Umfang, als in ernsthaften Opern und großen Kirchenstücken, wo der Ton C-dur auf irgend eine Weise als die reine vollkommen schöne Natur in die Seelen gebracht seyn sollte. Bei kleinen Sachen werden und sind diese besondern Charaktere nicht sehr merklich. Ein Lied ohne Begleitung

singen Mädchen und Jüngling ohne viel Unterscheidung aus dem Tone, der sich am besten für ihre Kehlen schickt."

Auf diese Weise betrachtet geben also die zwölf Dur- und zwölf Moll-Töne schon allein durch ihre bloßen Akkorde vier und zwanzig Arten verschiedener Existenz; und es erwächst der Musik daraus ein erstaunlicher Reichthum von Ausdruck, wenn ein Tonkünstler Kopf und Herz genug hat, die Contraste in einem großen Ganzen fühlbar zu machen.

Die Musik überhaupt hat Contraste, wie Tag und Nacht, wie schwarz und weiß, süß und bitter, hart und weich. Die auffallendsten sind die enharmonischen Gänge. Aus dem C-dur in Cis-dur, plötzlich, ist ein Ruck, wie in eine andere Welt. Diese sind nur bei starken Katastrophen zu brauchen; man darf nie bloß damit spielen, sonst verlieren sie ihre Wirkung. Bei Texten: „er kann ihn nicht mehr fassen, den Schmerz, der ihn allmächtig drückt!" oder: „Mors stupebit et natura, dum resurget creatura," ist ihre rechte Stelle.

Der sogenannte harte Dreiklang drückt überhaupt volle Existenz aus.

Der weiche Dreiklang zeigt an, daß uns etwas fehlt; und darüber Zärtlichkeit, Rührung, Traurigkeit aller Art.

Der verminderte Dreiklang, wo zur kleinen Terz noch die kleine oder falsche Quinte hinzukommt, zeigt einen so großen Mangel der Existenz in dem Wesen, daß es damit nicht bestehen kann.

Der vergrößerte Dreiklang, wenn man ihn annehmen will, wo zur großen Terz die übermäßige Quinte kommt, zeigt Zorn und Wuth und Grimm in voller Existenz, oder fast gänzliche Veränderung derselben.

Nur die zwei ersten Arten können lange Dauer

haben, weit mindre die vorletzte; und die letzte ist nur ein plötzlicher Uebergang.

Alle drei Arten von Existenz entwickeln sich aus einem Grundton, und werden durch die Melodie zu Leben und Handlung.

Die Terz darin entscheidet hauptsächlich den Charakter, und gestattet eine weit größere Mannigfaltigkeit, als die Quinte, welche nur ein wenig vermindert von ihrem reinen Verhältniß noch erträglich ist.

Ein musikalischer Shakspeare sollte den verschiednen Ausdruck der Terz in den verschiedenen Akkorden von dem geringsten Grad ihrer Kleinheit, wo sie an die Sekunde gränzt, bis zur höchsten Größe, die sie verträgt, aus seinem Herzen schildern: die tiefste Angst und Bangigkeit, die rührendste Zärtlichkeit, die Heiterkeit gesunden frohen Lebensgenusses, und die höchste Süßigkeit, dann Muth und Tapferkeit bis zur Wuth, welche Batterieen stürmt beim wilden Schall der Kriegstrompete. Die Terz ist gleichsam das Herz, der Sitz der Leidenschaft; und die Quinte der himmlische Geist, den der Schöpfer dem Menschen einhauchte. Sie verträgt gar wenig Veränderung, wenn sie nicht aus einem Engel des Lichts zum Teufel, oder zur elenden kranken Kreatur werden soll.

Wenn man die verschiedenen Akkorde nach den vorhin beschriebenen Charakteren stimmen könnte, so wäre diese Temperatur ohne Zweifel die beste für den Ausdruck. Die alte Methode, nach welcher unsre Orgeln und Klaviere gestimmt wurden, bringt diesen auch hervor; und es scheint, daß die verschiedenen Charaktere der Grundtöne durch Gewohnheit und Erziehung endlich nach und nach auch in die Ohren der Sänger, Geiger

und in die blasenden Instrumente wären verpflanzt worden. Ein guter Geiger, der aus C-dur spielt, greift gleichsam aus Instinkt die Terz rein; und wenn er aus E-dur spielt, sie höher. Wenn Dichter und Tonsetzer die Leidenschaft gut getroffen haben, so treibt das zarte Gefühl einer Gabrieli sie von selbst, Terzen zu erhöhen und zu schwächen nach diesem Charakter.

Man stimmt also den Akkord C-dur rein mit vollkommener Quinte, und der Terz mit dem natürlichen Verhältniß. Damit die große Terz E zu A eine noch gute Quinte mache, mildert man die Quinten von G zu D und D zu A etwas. Die Quinte von A zu E sollte nach der Strenge in folgendem Verhältniß seyn:

C 1, G 3, D 9, A 27 und E 81.

E zu C als reine große Terz gibt aber folgendes Verhältniß: $^4/_5$, die doppelte Oktave nämlich als 4, die Terz als 5, nun vervielfältigt: 5, 10, 20, 40, 80.

Also ist der Unterschied der Terz E zwischen der Quinte E wie 80 zu 81; und diesen Unterschied muß die Temperatur mildern.

Alsdann stimmt man die Quinte H zu E vollkommen rein; und die Quinte Fis zu H mildert man.

Jetzt hat man schon die Hälfte der zwölf Quinten; und sechs Grundtöne zu zwölf Dur- und Mollakkorden vortrefflich für den gehörigen Charakter und Ausdruck von jedem.

Nun stimmt man die Quinten rückwärts in die Tiefe von C zu F; die erste ganz rein; die andern mildert man nach und nach fast unmerklich, am stärksten die Quinten As zu Es, und Des und As; so daß die Terzen C zu As und F zu Des zwar herbe, doch erträglich wer-

ten. Und so paßt man noch die Quinten Fis zu Des oder Cis.

Auf diese Weise erlangt man die allerreichste Mannigfaltigkeit von Harmonie, deren unser musikalisches System nur fähig ist: kleine Terzen, große Terzen, reine und gemilderte Quinten und so die Sexten und Dissonanzen für jede Leidenschaft und jeden vorübergehenden Ausdruck. Das zärtliche A-moll hat eine kleine reine Terz, E-moll eine ähnliche; eine büßende das traurige F-moll, und so weiter.

Der Ton C in Verhältniß zu den andern Tönen.

Gewiß erhalten die andern Dur- und Mollakkorde hauptsächlich ihren Charakter, nachdem sie in dem Verhältnisse mit dem Ton C stehen. Es-dur ist so edel, so feierlich, so würdig, weil Es als kleine Terz dem sanft klagenden C diente, nun aber von seinem traurigen Geschäft zu der herrlichen eignen Existenz erhoben worden ist, daß ihr selbst dessen schöne Quinte G als reizende große Terz, und dessen rührende kleine Septime, als prächtige Quinte dient. Zärtlich erinnert sie sich bei ihrem Glück zuweilen ihres vorigen Zustandes.

Auf gleiche Art ist das Schooßkind die große Terz des C- in E-dur zu seinem erhöhten himmlischen Leben gekommen.

So dessen Quarte, die so klug den Zweifel ausdrückt, in F-dur zur frohen Gewißheit und Zuversicht; in F-moll hingegen ganz zur Verzweiflung.

So klagt C selbst in A-moll, seiner schönen großen Sexte, und geht dahin über, wenn es Kummer drückt.

Was C am stärksten abhärmte, und sich am meisten mit ihm entzweite, H, die tragische große Septime, und

Cis, die schmerzliche kleine Sekunde, sind auch von ihm am entferntesten, als eigene Existenzen.

Das an und für sich kleine nothwendige Uebel, unter die zwölf gewaltigen Götter des himmlischen Tonreichs gleich vertheilt, würde so vielleicht am leichtesten zu ertragen. C-dur soll Saturnus, das goldene Zeitalter bleiben; Cis-dur Jupiter seyn; D-dur Bauchs; Es-dur Königin Juno; E-dur Urania Venus.

Die Kunst.

Die hohe Kunst erfordert Verstand und Wissenschaft, und geläuterte Sinne. Sie ist deßwegen nicht Künstelei, weil sie der Bauer oder rohe Mensch nicht faßt; der zwar auch ein angenehmes und oft rührendes Geschwirr von Tönen hört, aber nicht den auf jede Fiber eindringenden erquickenden Genuß hat. Nur Wenige sehen das Weltsystem an wie Keppler und Newton; aber ist die Natur, die es hervorbrachte, deßwegen eine Grillenfängerin, und sind sie Pedanten, weil sie sich ganz anders darüber freuen, als der große Haufen? Unwissende, eingebildete Gecken möchten freilich bei hoher Kunst zuweilen so etwas behaupten.

Concert.

Concert ist eine musikalische Versammlung, Akademie; nach der ursprünglichen Bedeutung des Worts ein Wettstreit, Concertatio, Certamen. In der neuern Bedeutung kommt das Wort aus dem Französischen, und heißt so viel als musikalische Probe; Tonkünstler kommen zusammen, verabreden sich, und probiren die größern Musiken, bevor sie dieselbe vor dem Volke aufführen. Jetzt ist die ursprüngliche und neuere Bedeutung zugleich in dem

Worte. Man fand die Proben so angenehm nnd bequem, daß man sie selbst zu wirklichen Vorstellungen machte.

Jetzt ist ein Concert ungefähr das, was bei den Griechen Rhapsodie war; ein einzelnes Stück, oder mehrere einzelne Stücke, aus einem oder mehreren großen Ganzen, von Virtuosen und Liebhabern vorgetragen.

In Paris und London sind sie zuweilen ein förmlicher Wettstreit, ein olympisches musikalisches Spiel, wo die berühmtesten Sänger und Sängerinnen und Virtuosen aus allen Ländern von Europa zusammentreffen. Man sieht dabei weiter gar nicht auf ein Ganzes, sondern nur auf angenehme Abwechslung und schickliche Eintheilung für den bestimmten Zeitraum.

In kleineren Städten und an Höfen ist es eine wöchentliche Zusammenkunft, wo eine Gesellschaft sich unterreden will, und die leeren Augenblicke mit Musik ausfüllt; oder das stumme Spiel der Karten mit Musik begleiten läßt, und dadurch die öde Stille verscheucht.

Man könnte sie auf mancherlei Art zu wahren Schulen der Musik machen.

1. Mit einem Theil der Einkünfte die größten Meisterstücke der Musik aller Zeiten und Gegenden, die noch übrig sind, da sammeln, aufbewahren, und nach einander studieren, aufführen, und mit einander vergleichen. Dieß wäre unstreitig der allerhöchste Zweck, den man dabei sich vorsetzen könnte. Die Geister der großen Erfinder in der Musik kämpften hier mit einander, und man hätte den Genius verschiedener Zeiten und Völker am sinnlichsten vor Ohr und Seele. Um diesen Zweck vollkommen zu erreichen, gehören freilich Städte dazu wie London, Paris, Neapel, Wien, Berlin; und Unterstützung von Königen, Fürsten und reichen Liebhabern.

Wenn man inzwischen nur einmal den Anfang damit machte! Man brauchte nicht ganze große Compositionen aufzuführen, sondern nähme nur die schönsten und bedeutungsvollsten Stücke daraus. Künstler und Kenner könnten nachher die Partituren für sich besser studieren. Man brauchte anfangs auch nicht bis zu den Griechen und Chinesen zurückzukehren und auszuschweifen, sondern nähme nur die Hauptsachen von Palestrina an bis auf unsre Zeiten.

Durch starke Contraste würde das Vergnügen sehr erhöht werden. Zum Beispiel nach einander ein Stück von Durante oder Vinci; und daranf eins von Paesiello oder Cimarosa; eins von dem berühmten Kapellmeister Karls VI., Fux, und darauf eins von Gluck oder Naumann.

Ein Concert, auf diese Art mit Geschmack eingerichtet, würde bald alle mittelmäßige theure Opern zu Schanden machen. Das Nämliche verstände sich auch von Instrumentalmusik. Die Virtuosen müßten sich in den Genius der Zeit so viel wie möglich einstudieren, wenigstens anfangs von Corelli und Vivaldi an, und Tartini bis zu unserm Ariost Haydn. Die Kunst der Musik würde dadurch nach und nach mehr Tiefe in der Geschichte der Menschheit gewinnen.

2. Was noch geschieht, aber mehr von ungefähr als aus Zweck; alle Anfänger da prüfen durch das Publikum; und leicht die Stimmen sammeln, ob sie fortfahren sollen in dieser Kunst, unterstützt zu werden verdienen, oder nicht; und ihnen guten Rath ertheilen, sowohl was Composition, als Ausübung betrifft.

3. Nachrichten einsammeln von neuen Werken und

Virtuosen in den verschiedenen Städten Deutschlands und anderer Länder durch musikalische Korrespondenzen.

4. Sich unterreden, wie Kirchen-, Theater- und andere Musik in einen bessern Zustand zu versetzen sey.

5. Die berühmtesten Sänger, Sängerinnen und Virtuosen auf ihren Reisen da hören, ihr Vortreffliches und ihre Eigenheiten prüfen.

Um diese und mehrere Zwecke zu erreichen, müßten Kenner und in der Geschichte der Musik Erfahrene an der Spitze stehen, regieren und leiten.

Die angenehmsten Concerte heutiges Tags sind solche, wie sie die Italiener haben. In ihren häufigen Opern jedes Jahres werden gewöhnlich nur einige Scenen vorzüglich gut ausgearbeitet; und diese aus verschiedenen Städten führen sie darin nach einander auf. Ihre Concerte sind also gleichsam die Ernte von jedem Jahre. Und so geht es noch mit der Instrumentalmusik.

Unsere gewöhnlichen Concerte erfordern nothwendig wenigstens diese Verbesserung, daß man bei den Scenen und Arien, welche da in fremden Sprachen gesungen werden, die Worte übersetze, und das Ganze angebe, worin sie sich befinden; denn sonst ist es ein bloßes Gurgeln und Trillern, mit Lärm von Instrumenten, wobei die Meisten schlechterdings nicht wissen, was sie denken und empfinden sollen.

Was stellt die Musik dar?

Masse und zugleich Bewegung derselben durch Töne; das reine, von Allem abgesonderte Leben in der Natur und im Menschen.

Ton ist die sinnlichste Darstellung der Seele, und gleichsam das wahrste Bild ihres reinen sich in sich selbst

regenden Wesens. Veränderung desselben, Melodie, Harmonie, Disharmonie zeigt ihr Leben.

So wie die Seelen, sie mögen bestehen, woraus man will, an und für sich selbst in ihrem Wesen verschieden sind, so sind es auch die Töne nach Art der Massen und der Gefäße, die sie hervorbringen, und worin sie hervorgebracht werden.

Jeder, der nur einigermaßen ein gutes Gehör hat, wird im Dunkeln seine Bekannten und Freunde auch am bloßen Ton der Stimme kennen, und von einander unterscheiden. Im Ton der Stimme liegt etwas Charakteristisches, was die besondere Art der Nerven anzeigt, woraus ein Mensch besteht. Für einen Blindgebornen ist er die sinnliche Schönheit. Eine quikende, grelle, heisere, schreiende Stimme benimmt einer Helena, einem Paris an Gestalt den Reiz. Ein erfahrnes zartes Ohr ist eben so gut physiognomischer Sinn, als ein erfahrnes scharfes Auge.

Die meisten Instrumente sind Nachahmungen vom Ton der Menschenstimme; erreichen sie aber an Mannigfaltigkeit bei weitem noch nicht, geschweige an lebendigem Vortrage.

Die verschiedene Art des Tons allein verändert schon den Ausdruck eines und eben desselben Zweiklangs. Die große Terz zum Beispiel in stiller Nacht auf einer Laute in Andalusien vor dem Schlafzimmer einer holden Jungfrau geklimpert; und die große Terz in stiller Nacht von einer Trompete an die Felsen eines Lagers vor dem Feinde geschmettert; welch ein Unterschied!

Durch die Klaviere besonders scheinen wir in der neuern Musik das Gefühl für Mannigfaltigkeit von Ton gestümpft zu haben; und doch gibt es einen Unterschied

zwischen einem und demselben, sogar schönem und reinem, wie zwischen Wasser und Kapwein. Das Meiste bei unserer Musik besteht endlich bloß in einer Abwechslung von Konsonanzen und Dissonanzen.

Die erste Eigenschaft eines Componisten muß immer seyn, daß er ein äußerst feines und zartes Gehör für Ton hat, für die Harmonie und Disharmonie, den besondern Charakter von verschiedenem Einklang. Dann kommen erst die Consonanzen und Dissonanzen, dann deren Zusammensetzung und Abwechslung zu einem Ganzen, klein und groß. Darauf kommt es an, daß jede Art von Ton ist, wo es die Natur, Empfindung und Leidenschaft erfordert.

Dieselbe Oper von einer andern Gesellschaft vorgestellt, ist nicht mehr dieselbe. Deßwegen hat man in einem so musikalischen Lande wie Italien eingeführt, daß Dichter und Componisten für bestimmte Sänger und Sängerinnen schreiben.

Warum machen zwei gleich vortreffliche Meister oder mehrere, zu denselben Worten verschiedene Musik, auch wenn die Worte die bestimmteste Leidenschaft enthalten?

Man darf nicht mehr von der Kunst verlangen, als sie leisten kann. Zwei gleich vortreffliche Bildhauer können, ohne von einander etwas zu wissen, von derselben Person dasselbe Porträt machen. Nicht so wohl zwei gleich vortreffliche Maler; die bloße Form, die jene nachbilden, bleibt ganz dieselbe; bei diesen wechselt schon Colorit, Wendung und Stellung in Licht und Schatten.

Nun nehmen wir zwei gleich vortreffliche Tonkünstler, zum Beispiel Sarti und Paesiello. Diese sollen das Leidenschaftlichste, was eine große Monarchin, die

sie beide persönlich kennen, bei der wichtigsten Begebenheit ihres Lebens sagte, in Melodie und Harmonie bringen. Wie weit werden diese am Individuellen von der Bildhauerkunst abstehen, und von einander selbst abweichen!

Wenn sie ein Drama von dieser großen Begebenheit zu Neapel aufführen sollten, was vermöchten sie vom Individuellen oder Eigenthümlichen, dem wahren Charakter und dem ächten Ausdruck der Leidenschaft darzustellen?

Das Sinnlichste und Täuschendste unter Allem ist: sie suchen

1. eine Sängerin aus, die der Monarchin an Gestalt und damaligem Alter gleicht;

2. hauptsächlich denselben Ton der Stimme hat. Was aber

3. Melodie und Harmonie betrifft, die müssen sie aus ihrem eignen Gefühl schöpfen; denn sie hat bloß gesprochen und nicht gesungen. Die Erhöhung und Erniedrigung der Stimme, den Accent können sie bezeichnen, höchstens! das ist Alles. Uebrigens ahmt die Sängerin

4. noch ihr Mienen- und Geberdenspiel nach.

Also bleibt der Ton der Stimme, deren Umfang und Geschmeidigkeit, das Wesentlichste vom Individuellen, was ein Tonkünstler nachzuahmen hat. Deren Charakter muß durch das ganze Drama herrschen; süß für die Edeln, heroisch für die Kriegsschaaren, nie furchtsam und verworfen.

Menschen von vieler Biegsamkeit und Geschmeidigkeit haben auch einen weiten Umfang von Stimme; wenigstens muß man dieß in der Kunst annehmen. Einem so rauhen Charakter wie Cato war, kann man nur einen geringen Umfang von Tönen geben; Piccini, der ihn wie einen

Kastraten gurgeln läßt, hat ihn ganz verfehlt. Eben so verfehlte Sarti den Kaiser Titus in Giulio Sabino.

Die begleitenden Instrumente müssen alle zum Charakter der Stimme und des Ausdrucks passen.

Gewaltige Leidenschaften treiben die Stimme aus einander. Wenn sie bei einer Armida, Sophonisbe, einem jungen Achill, Orest, den Umfang von drittehalb Octaven haben kann; so doch nicht bei einem Themistokles, der sein Inneres mehr in Gewalt haben soll; und bei Personen im ruhigen Zustande.

Ferner hat der Tonkünstler zur Bezeichnung des Charakters das Conventionelle unsers musikalischen Systems, welches jedoch auf Natur gegründet ist. Männer, durch ihren Stand erhoben, bezeichnet trefflich Es-dur; Weiber und deren süße Leidenschaften E-dur, Adur. Und so die Molltöne bei Traurigkeit und Leiden nach eben dieser Stufe.

Das Leben der Tonkunst ist übrigens so sinnlich, daß zwei vortreffliche Componisten voll Gefühl leicht dieselben Consonanzen und Dissonanzen in Melodie und Harmonie treffen könnten, wenn sie auf den wahren Ausdruck arbeiten wollten. Aber bei keiner andern Kunst herrscht so stark die Sucht, neu zu seyn und zu überraschen durch fremde Melodie und Harmonie.

In der Melodie ist jedoch weit mehr Willkürliches und Augenblickliches, als in der Harmonie.

Und dann denkt sich der Dichter sowohl, als der Tonkünstler eine Dido, einen Alexander jeder nach seinem Fassungsvermögen und seiner Erfahrung; so wie manche Gans von Schauspielerin eine Elisabeth, eine Roxelane macht. Und die Zuschauer und Zuhörer haben eben so wenig ein ächtes Bild davon in der Seele.

Die meisten Tonkünstler suchen also überhaupt etwas Angenehmes für das Ohr, und Rührendes für das Herz zu machen und, wenn zwölf Musiken auf denselben Text gemacht worden sind, die dreizehnte verschiedene neue, sie mag dazu passen oder nicht. Sänger und Sängerinnen wagen auf die Unwissenheit des Publikums endlich gar so viel, daß sie andere Scenen von ganz anderem Inhalt und Charakter, die sie fertig singen können, in Opern und Operetten einflicken. Ein so ganz bloßes Ohrenspiel ist die Musik für den großen Haufen.

Da die Auswahl der Stimme nach Ton und Umfang so äußerst selten in des Componisten Gewalt steht, so fällt das Hauptindividuelle von selbst weg. Derselbe Sänger und dieselbe Sängerin stellen mehrere Personen von dem verschiedensten Charakter vor. Der Dichter muß Alles thun, und der Componist trachtet bloß nach schöner Melodie und Harmonie, und schweift aus nach Belieben, wie bei Instrumentalmusik. Leere Bewunderung ist Alles, was er verlangt.

Pergolesi drückt in seinem Se cerca, se dice die reinste, gefühlvollste Natur aus, und entzückt die Kenner. Ein Anderer zieht mit einem Pomp von Instrumenten, und einem Schwall von Harmonie und Disharmonie auf, die nichts sagt, und bezaubert den Janhagel. Der Schwarm mittelmäßiger Componisten richtet sich nach dem Letztern, und nicht nach dem Ersten; und die vortrefflichen Meister endlich selbst nach dem großen Haufen. Und so stehen denn die Compositionen nach denselben Texten himmelweit von einander; die Musik zu einer Oper von Metastasio könnte man zu allen seinen andern brauchen, wenn man nur das Sylbenmaaß dar-

nach veränderte; so wenig Charakter und eignen bestimmten Ausdruck hat die heutige gewöhnliche Musik.

Das Classische gleicht einem Wald von hohen Stämmen; es faßt nur mit der Zeit tiefe Wurzel, und strebt hoch in die Lüfte. Homer, Sophokles und Euripides wurden durch die Zeit bewährt; so Horaz und Virgil, so Petrarca, Ariost und Tasso; Raphael, Tizian und Correggio; so Corneille, Racine und Moliere. Und so hat es die Zeit schon an Allegri, Leo, Händel und Jomelli gethan; und so wird sie es bald thun mit Traetta, Majo, Gluck und Andern. Neid und Kabale, seichtes Gefühl und schwache Einbildungskraft, obgleich zuweilen bei guter Theorie, welche mittelmäßige Werke ausposaunen, und vortreffliche lästern; kindische Liebhabereien des rohen gemißleiteten Pöbels müssen endlich vor dem Urtheil der Kenner und der großen dauernden Wirkung verstummen. Das Klassische, wenn es keine teuflische Zerstörung angreift, hält sich mit der Zeit selbst fest. Verstand und Klugheit aber ist es, der Zeit zu Hülfe zu kommen, und dessen Wirkungen zu vervielfältigen. Man sollte die entschiednen großen Meisterstücke wenigstens jährlich einmal wieder in die Seelen bringen; aber nicht verhunzt, sondern vortrefflich. Bei den Kirchenmusiken geschieht es mit einigen; bei den Opern noch nicht. Das Brodstudium der lebenden Componisten wird es aber nicht lange mehr hindern.

(Fortsetzung folgt.)

Parallele zwischen Haydn, Mozart und Beethoven.

Wenn wir Haydn und Mozart zusammenstellen, so zeigt uns ein erfreulicher Blick die heilige Einheit in der individuellsten Mannigfaltigkeit; und die verschiedenen Verhältnisse Beider stören das Fortschreiten ihrer Geister nicht, wenn wir schon in der Bestimmung des Schicksals Beider auf merkliche Verschiedenheiten stoßen. Musik der Väter weckte den Tonsinn der Söhne. Mozart war der Sohn eines musikalischen Vaters; Joseph Haydn weckte die Gesänge und Accorde der ländlichen Cither. Der Sohn des Musikers, dessen Genie früher gepflegt, sich früher entwickelte, hatte mit weniger Hindernissen zu kämpfen, als der Sohn des Radmachers Haydn. Mozart entwickelte sich früher, vollendete aber auch früher. Mozarts Genius wurde früh unter den gefälligen Musen Wiens gepflegt; Haydn lebte auch in Wien; aber seine Jugend verwundeten die Dornen, während Mozart auf ihren Rosen gewiegt wurde. Haydn kam nie nach Italien, wie Mozart, wohl aber in das Land des tiefsinnigsten Ernstes, England, wohin Mozart nicht kam. Mozart zeigte in seinen früheren Compositionen einen düstern Ernst, strengen Contrapunkt, und

leicht wär' ein zweiter Seb. Bach aus ihm geworden, hätten ihn nicht Wiens gefällige Musen umgeben und Italiens Zaubermelodieen mit ihren Blumenketten umwunden. Aber dabei wirkte seine Kraft wohlthätig auf die Anmuth seiner Umgebungen, theilte sich ihnen mit, und so ward Mozart Schöpfer jenes neuen Styls, der italienische Anmuth mit deutscher Kraft verbindet. — Haydn's frühere Compositionen sind melodisch, tändelnd; denn er hörte nichts als gefällige Musik, und Porpora war ein Italiener. Dieser heitere melodische Genius reis'te nach England, und dort ward er, wie Mozart im Süden, der Schöpfer eines neuen Styls im Norden, der die Anmuth des Südens mit der Kraft des Nordens vereinigte. — Beide bekamen ihre eigene Popularität, die sich in dem Maximum des Idealen umarmte. Mozart gab der südlichen Popularität nordische Gelehrsamkeit; die Grazie seiner gefälligen Melodie umwand aber der düstere Ernst der englischen Musik tiefer in Haydn, denn er gab der nordischen Gelehrsamkeit südliche Popularität. — In Beiden war vereint, was sie einander zu geben schienen. Mozart suchte seine Melodie mit der Kraft der Harmoniien zu begleiten, er gab der Anmuth des Südens die Kraft des Nordens; Haydn beschenkte die Kraft des Nordens mit südlicher Anmuth. Haydn versteckt seine tiefen Harmonieen unter Rosen und Myrtengewinde seiner Melodie; Mozart drängt unaufhaltsam durch Tonströme, kämpfend wie der jugendliche Held — Haydn wandelt gemüthlich, wie der jugendliche Weise, auf Blumengefilden der erquickenden Ruhestätte zu; Mozart erscheint plötzlich, prächtig und groß, majestätisch wie der Blitz oder die Sonne. — Haydn bereitet vor, wie ein Frühlingstag aus sanftem Morgenlichte, und

schafft sich erst rings herum den Himmel, in dem sich seine Erwählten freuen sollen; Mozart tritt wie ein Sohn des Lichts plötzlich und unerwartet unter die Sterblichen und reißt sie mit allmächtigem Arme in unaufhaltsamem Fluge hoch empor zum Olymp. — Haydn's Genius sucht die Breite; Mozart's Genie aber die Höhe und Tiefe. — Haydn führt uns aus uns heraus; Mozart versenkt uns tiefer in uns selbst, und hebt uns über uns. — Aber beide Genien stehen kraftvoll, gleich anmuthig da, und wandeln so in den Schatten, wie sie von uns ausgegangen sind. — Mozart starb in seiner schönsten Blüthenzeit und sein Geist schuf im Verscheiden noch ein vollendetes Meisterwerk des höchsten Ernstes; Haydn ging als ein lebenssatter Greis von hier und schuf, als solcher, — ein Jüngling an Geiste — eine neue Schöpfung, und einen neuen Frühling und einen glühenden Sommer im Winter seines Erdenlebens. — Jeder von Beiden behauptet seine Originalität, aber Beide sind die Schöpfer eines guten Geschmacks.

Kindliche Einfalt, Naivetät, Unschuld, Bestreben des naturgemäßen Ausdrucks der Empfindung ohne Ueberladung und Willkür, Klarheit, Ordnung und Verständlichkeit machen die Lichtseite — Einförmigkeit, Steifheit, methodische Leere und Trockenheit aber die Schattenseite der Tonkunst von Haydn aus. Er schließt sich durch seine musikalische Ordnungsliebe, durch das Methodische und Planmäßige seiner Werke, welche — die früheren vorzüglich — oft sogar den Anschein eines bestimmten Zuschnitts haben, und durch die kindliche Einfalt seiner Melodieen an die beschriebene Periode an. Aber durch den Reichthum seiner Gedanken, durch die unerschöpfliche Gewandtheit in der Ausführung derselben

und in dem Gebrauch der Instrumente kann er als Stifter einer neuen musikalischen Epoche angesehen werden. Sein scherzendes, humoristisches Wesen verlor bei allen Spielen seines Geistes nie den entworfenen Plan aus den Augen. — Mozart nahm noch einen kühnern Flug; bei ihm schimmert nie oder nur höchst selten die Reflexion über seine Werke hervor, welche in Haydn's Werken von dem erfahrnen Kenner größtentheils wahrgenommen werden kann; und doch bleibt auch Mozart darin höchst bewunderniswürdig und im Ganzen unübertroffen, daß bei dem freiesten Gange seiner Tonweisen und bei der Ueppigkeit und Fülle seiner Harmonieen dennoch nie ein Mangel an Zusammenhang oder eine gesuchte willkürliche Verbindung, nie eine grelle Modulation, stets die tiefste, seelenvollste Verkettung musikalischer Gedanken wahrgenommen wird. Seine Produkte sind wahrhaft organisch zu nennen, indem sich alles Einzelne in ihnen mit Nothwendigkeit aus dem Ganzen entwickelt; und doch zeigen sie die Freiheit jedes wahren Kunstwerkes. Sie sind die Erzeugnisse eines tiefsinnigen Geistes, und doch verräth Nichts ihr Entstehen; man lebt, denselben hingegeben, in einer eigenen unsichtbaren Welt, und nur das Wiedereintreffen der Gedanken in die Wirklichkeit nach dem Verschwinden seiner Töne erinnert an den Künstler und die Kunst.

Scheint uns in Haydn's Werken die Phantasie dem Verstande noch unterworfen, so stehen beide in Mozart's Tonstücken in so unauflöslicher Verbindung, daß sie fast nirgends einzeln und getrennt erscheinen.

Haydn und Mozart haben auch das mit einander gemein, daß auch nicht das unbedeutendste Denkmal ihre Grabstätten anzeigt — in dem Wien, in dem sie, der

Stolz der deutschen Musik durch die ganze gebildete Welt, gelebt, gesungen, gestorben, sie, ehemals das Eigenthum der Kaiserstadt, wodurch sie ihre große Celebrität in Ansehung auf Musik erreicht hat.

Beide haben in mehreren ihrer Quartetten zuerst die gewöhnliche und auf die Stufenfolge menschlicher Empfindung consequent und gut berechnete, mithin der Wirkung auf das Gemüth sehr vortheilhafte Reihe der Sätze in so fern abgeändert, daß sie das Scherzando oder die humoristische sogenannte Menuett nicht nach dem Andante folgen, sondern ihm vorgehen ließen. Dieß wird jetzt zuweilen selbst bei Symphonieen (wo jene, wohl bedacht, es niemals thaten) keinesweges verständig nachgeahmt. Man thut es schon, an die Absichten jener Männer zu denken, ja nicht selten offenbar denselben entgegen. — Der psychologische Grundriß eines Quartetts im Ganzen seiner Sätze ist: Erstes Allegro, Andante oder Adagio, Scherzando ꝛc. Nun schreiben aber jene Meister ihre Sätze nicht selten, ohne vom Hauptcharakter derselben abzuweichen, doch sehr ernst, in einfach edlen künstlerischen Verhältnissen, für ein sehr gemäßigtes, wenigstens nicht rasches, nicht fliegendes Tempo und auch lang: da, fühlten sie nun, konnte das Andante, das sich jenem Satze, in der Empfindung wie in der Ausarbeitung, nun einigermaßen nähert, nicht vollgültig wirken. Es mußte erst etwas lebhaft Reizendes, etwas Feuriges folgen, um dann durch Contrast das Andante zu heben und den Zuhörer fähig zu machen, es nach Wunsch aufzunehmen: und darum nahmen sie das Scherzando vor, wodurch sie ihren Zweck erreichten. Hingegen nach einem heitern, raschen und glänzenden, feurigen ersten Allegro

macht das Andante in unmittelbarer Folge gerade den schönsten Effect, und das Scherzando darnach ebenfalls.

Jene großen Männer wurden wahrscheinlich, wie alle genialen Erfinder, mehr durch ihren innern Sinn als durch Reflexion auf jenen Gedanken geführt, und in der Anwendung desselben dahin gebracht, fast ohne alle Ausnahme, auch hier das Rechte zu treffen. Den Nachfolgern liegt es ob, sich über das Warum ins Klare zu setzen und nur in denselben Fällen ihren Abweichungen zu folgen.

Gleich merkwürdig sind Mozart und Haydn wegen der Lauterkeit und Deutlichkeit ihres Styls und der auserlesenen Anordnung ihrer musikalischen Perioden. Der erste schien wegen seiner umfassenden Manier und Kenntniß des Effects, der andere in seiner edlen Empfindung und seinem ausgebildeten Ausdruck ausgezeichneter zu seyn.

Was Haydn und Mozart (später Beethoven und Romberg) in der Gattung der Symphonieen geleistet, und die Höhe, worauf diese Meister sie erhoben haben, macht es, man sollte fast glauben, (wenigstens in der Form) beinahe unmöglich, noch etwas durchaus Neues auf diesem Felde der Composition zu erzeugen. In der gegenwärtigen Form, welche die Symphonieen (als Gattung überhaupt) nach und nach durch jene Meister erhalten hat, scheinen diese Alles erschöpft zu haben, was erforderlich ist, um sie als die vollendetste darzustellen.

Haydn und Mozart wagten es zuerst, bei äußerst leidenschaftlichen Stellen den Orgelpunkt in die Höhe zu verlegen. Haydn brachte in einer seiner neusten (1798) und schönsten Symphonie aus C in den Schlußsatz eine Fuge; auch Mozart that dieß früher in seiner furcht-

baren Symphonie aus C mit der Schlußfuge, worin er es bekanntlich ein wenig arg macht. Aber wie thaten diese Meister das? — Nun kam der Schweif des Löwen. Warum setzen die meisten modernsten Componisten die Hörner, offenbar ihrer Natur und eigenthümlichen Schönheit zuwider, trompetenmäßig, die Trompeten nicht selten, ebenfalls ihrer Natur zuwider, hornmäßig? Auch hier sind die Duces gregis, Mozart öfter, Haydn seltener, vorangegangen; aber muß man denn gerade Alles blind nachahmen, oder vielmehr plump nachmachen? Und dann — wo haben jene Männer es gethan? Wo es besonders frappiren sollte und mußte.

Zur Instrumentalmusik gehört viele Phantasie und Eigenheit. Nachdem Haydn und Mozart eine Kunst erschaffen und auch gleich auf den höchsten Gipfel geführt haben, wie sie weder das Alterthum noch irgend eine Zeit gekannt, reicht Studium und Talent zur Melodie nicht mehr hin, um etwas Bedeutendes und Großes in der Instrumentalmusik zu liefern.

Wo anders lies't man sogar von einem Feinde Mozarts: Haydn erschuf das Quartett aus der hellen reinen Quelle seiner lieblichen originellen Natur. An Naivetät und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozart's kräftigere Natur und reichere Phantasie griff weiter um sich und sprach in manchem Satze das Höchste und Tiefste seines innern Wesens aus: er war auch selbst mehr executirender Virtuos, und muthete daher den Spielern weit mehr zu; setzte auch mehr Werth in künstlich durchgeführte Arbeit und baute so auf Haydn's lieblich phantastisches Gartenhaus seinen Pallast.

Mozart und Beethoven — der Tag und die Nacht.

Es hat mich lange beunruhigt, daß ich so oft einen Widerspruch in mir wahrzunehmen glaubte, wenn ich anerkennen müßte, daß so Vieles in Mozart so viel vollkommener sey, als in Beethoven, und daß der letzte mich dennoch wunderbarer — und tiefer ergriffe. Endlich fand ich im Verhältnisse des Tages zur Nacht eine ganz ähnliche, geheimnißvolle Erscheinung; denn wir müssen Alle anerkennen, daß der Tag in seiner leuchtenden Klarheit, in der tausendfältigen Entwickelung aller Gegenstände der Natur, reicher und vollkommener ist, als die Nacht. Aber dennoch bleibt dem königlichen Herrscher ein gewisses Gebiet der Ahnung ganz verschlossen, und wir können es eben so gut begreifen, wie wir die Majestät des Tages anerkennen, daß der Dichter mit Recht anmuthig ausruft: „Dein allleuchtender Tag, Phöbos, ist mir verhaßt," oder daß sich ein Anderer über „die gemeine Deutlichkeit der Dinge" verächtlich äußert. Der Tag erreicht das höchste Ziel der Wonne, was in der Befriedigung liegen kann; die Nacht dagegen strebt nach dem, was nur im Wunsche und in der Ahnung empfunden wird, also nach einem Unendlichen. Und daraus entwickeln sich alle Erscheinungen, die durch Tag oder Nacht hervorgebracht werden. Der Tag gebiert die Ruhe, die Freude, die Lust, die Sicherheit seiner selbst, das Glück; denn er nährt sich von dem himmlischen Lichte der Sonne. Die Nacht dagegen erzeugt Bangigkeit, Wehmuth, Sehnsucht, verlangende heiße Liebe, Ahnung und Drang nach dem Höchsten, nach dem Unerreichbaren; denn kein Licht erhellt sie, aber jenseits der Finsterniß strahlen dem Hoffenden die ewigen Sterne, die mächtigeren Sonnen einer andern, aber fernen, unerreichbaren Welt. — Mozart, strahlender Sonnengott

der Kunst, der Du uns mit Wärme, Leben und Wonne durchdringst, erfülle mich mit Deinem in göttlicher Freude schwelgenden Geiste, wenn ich von Dir reden will! Wo wir hinblicken, entzückt uns der harmonische Geist der Ordnung des Beherrschers, der in allen Deinen Schöpfungen waltet. Alles dient dem Ganzen und ist darin groß, und doch hat es eigene, herrliche Bedeutung. — Don Juan mit allen seinen Schauern und Schrecken ist in der That ein Werk, das mehr dem Tage, als der Nacht angehört. In die furchtbare, entsetzliche Geheimnisse bewahrende Introduction fällt doch einiges Tageslicht. Sie gleicht einem durch Gewitterwolken schwarz und dräuend verhangenen Morgen, der aber mehr und mehr die feindlichen Gewalten besiegt. Plötzlich bricht der Feuerstrom der Sonne durch die zerreißenden Wolken und das Leben liegt vor uns in üppiger Herrlichkeit und Fülle und Kunst, schäumend und gewaltig, wie ein vollendeter Gebirgsstrom. Doch ist dieses Werk das mächtigste von Allem, was Mozart je geschrieben. Der Schmerz der Anna geht in jene Welt hinüber, und richtet sich aus der Nacht nach den Sternen hinauf. — Hier berühren sich beide Meister. — Wie heilige Dämmerung noch das verglimmernde Sonnenlicht und zugleich schon die blinkenden bleichen Gestirne zeigt, so haben beide ein gemeinschaftliches Element, darin schmelzen sich Wehmuth und Lust so wunderbar zusammen, daß das Ganze sich selbst nicht mehr kennt. Mit der einen Hand bieten wir der Nacht den Gruß des Willkommens, die andere drückt uns noch der schmerzlich Abschied nehmende Tag, und in diesem Momente, wo sie uns Beide so nahe treten, erkennen wir sie als verwandte Geschwister. — Beethovens dämmernd hinaufsteigende Nacht ist Mozart's wehmüthig

finkender Tag; seine Abendröthe ist Beethovens Morgenröthe, die aber nicht den Tag, sondern die Nacht verkündet. Beethoven steigt daher in seinen hellsten Momenten nur bis zu der Zeit hinan, wo der erste entzündende Morgenstrahl des Lichts am hohen Berggipfel glänzt, während Mozart in seiner düsteren Tiefe doch immer noch einen Strahl des versinkenden Tags in das bange Herz fallen läßt. So das ewige Requiem; denn auch in dieser Musik erbleicht ihm die Sonne unseres Tages, und durch die dämmernde Nacht leuchten ihm schon die Gestirne des Jenseits und durchdringen das Ganze mit göttlicher Ahnung. Darum faßt es die Seele so wunderbar und erhebt sie, ohnehin sie zu beruhigen, und tröstet sie, ohne ihr den Schmerz zu nehmen. Leben und Tod ringen noch; das Himmlische wird aber schon geahnet, empfunden; das Leben hält uns noch mit Liebe; es ist verklärender Todeskampf. — Ja der Sonnenaufgang, das Jenseits ist nahe. Die Nacht des tiefen, dunkeln Grabes wird durch rosige Lichtwolken dämmernd erleuchtet. Noch liegen die Todten in der Gruft; die Posaune des Gerichts donnert sie in dem erhabenen Tuba mirum auf; halb sind ihre Sinne noch irdisch, schwer; aber in äußerster verschwebender Ferne vernehmen sie schon den süßen Laut der Engelstimmen; das Benedictus tönt herüber, wie wenn es die verklärte Cäcilie selbst segnend hinhauchte. — Fürwahr, es bricht wirklich schon der Tag jener Welt herein, und hier geht der Meister weiter in der Ahnung, als Beethoven, dem nur die Sterne des Jenseits leuchten, da die Mozart'sche Nacht wenigstens durch eine Mondmorgenröthe erhellt wird. — Der wunderbare Genius stand, als er dies Werk erschuf, schon in jener Welt; sie erschien ihm wie ein

Traum, der aber schnell bei dem Entstehen verschwindet. Beethovens ganzes Leben hingegen bewegt sich in dieser göttlichen Ahnung; und eben darum muß er der irdischen Wirklichkeit so ganz fremd seyn. Denn er hat Nichts von dieser Erde, als den Staub, der seinen Leib bildet. Sein erhabener Geist läßt ihn nie sich zur irdischen Tiefe hinunterbeugen. — Die Gewalt des leuchtenden, siegenden, triumphirenden Tages, die in Mozart wohnt, ist in keinem Werke so allmächtig, als in der Symphonie C. Schon der erste Satz, obschon vielleicht der schwächste, ist ein herrlicher Sonnentag mit blauem, wolkenlosem Himmel. Im Adagio umfängt uns die geheimnißvolle Nacht des Waldes; Sonne und Himmel äugeln freundlich in die duftige Dämmerung hinein; die Waldwässer rauschen leise schauerlich neben uns. Plötzlich deckt eine Wolke Phöbus' leichten Schild, düstere bange Nacht droht uns zu begraben — da bricht das selig wonnevolle Thema wie Sonnenstrahl durch die Gewölke und der goldene belebende Strom des Lichts dringt mit erquickender Wärme ins Herz. Aber vollends der Schlußsatz! Dieß ist ein Feiertag der Welt, ein Sonnenaufgang über weiten Wassern, wo Himmel und Erde in zurück strahlender herrlicher Verdoppelung erscheinen. Mit leichter Anmuth entfalten sich die ungeheuersten Kräfte, die vier Elemente der Themate bauen eine Welt aus ihren einfachen Grundstoffen auf Himmel, Erde, Meer und Sonne, die erhabensten Gedanken des Weltall's, die ungeheuersten Urmotive desselben, sind hier in solcher Uebereinstimmung und Harmonie gehalten, daß das Ganze leicht wie der Erguß des flüchtigen Augenblicks vor uns steht. Spielend stand dem Meister das Gewaltigste zu Gebote, wie ein Gott den Riesenschwung

der Planeten um die Sonne zu einem lichtem Tanz flammender Sterne macht. — Das ist aber die Tagesklarheit, die uns so vertraut mit dem Uebergroßen macht, indem sie es uns in seinem harmonischen Gleichgewichte darstellt, welches, indem es alle ungeheueren Kräfte gegen einander abwägt, immer in ruhiger Anmuth bleibt. — — Wie dagegen die Nacht geringe Gegenstände zu einer erhabenen schauerlichen Größe erheben kann, so weiß der unendlich tief schaffende Genius Beethoven's aus einem Senfkorn einen Riesenbaum zu entwickeln. Man denke an die Symphonie C, wie die kleine schmerzlich hingehauchte Figur aus zwei Tönen unter der erzeugenden Kraft des Meisters zu ungeheurer Kraft emporschwillt und als donnernder Waldstrom zuletzt den Hörer auf unerbittlichen Wogen dahinreißt. Anfangs ist's ein leiser Luftzug, der durch die Wipfel der Bäume malerisch streift und sie im bloßen Strahle des versinkenden Mondes leicht bewegt; aber die Schwingen wachsen ihm gewaltig und plötzlich braust es als Orcan durch den Wald, daß die alten Stämme scheu und bebend die Häupter gegen einander drängen und die stolzen Kronen furchtsam beugen. Aber noch soll die Vernichtung des jüngsten Gerichts nicht hereinbrechen; wie eine zauberische Elfenkönigin tritt die melodische Grazie wieder ein und beruhigt schmeichelnd den empörten Sturm; Leucothea, die selige, welche das wild gehobene Meer wieder zum heitern Spiegel des Himmels und der tröstenden Gestirne ebnet. Leicht, ätherisch schwebend wiegt sie sich im Glanze des Mondes dahin, und unser Herz folgt ihr mit unendlicher Sehnsucht und Wehmuth; sie ist uns eine Geliebte, von der uns die Kluft des Lebens weit unerreichbar scheidet. — Wahrlich, kein Meister

vermag das Geheimniß der Liebe so ergreifend in Tönen auszudrücken, als Beethoven, wie je aber auch die Nacht die Sehnsucht eines liebenden Herzens in die heftigste Wallung bringt. Wo ist eine süßere, seligere Nacht der Liebe, die nur im Uebermaaß ihrer Entzückung wieder ihren Schmerz erzeugt, geschildert, als in der Adelaide? Senkt sich nicht der ganze wunderbare Hauch einer südlichen Nacht auf uns nieder? Hören wir nicht die Klage der Nachtigall? Rauscht die Welle nicht melodisch unserm Ohr entgegen? Lächeln nicht aus dem dunkeln Blau des Himmels ewige Sterne liebevoll herab? Und durchschauen wir nicht den Garten der Geliebten, die wir in jenem fernschimmernden Marmorschlosse süß ruhend wissen, ja, die von uns träumt? — Wahrlich, dabei werden wir uns erst unseres eigenen Herzens bewußt; wer nie geliebt hat, erkennt daraus die Seligkeit der Liebe.

Media in vita sumus.

Musik ist der Freuderuf der ganzen civilisirten Welt. Ihr Lorbeer grünt in Italien sowohl wie im nördlichen Scandinavien, an der Grenze der Osmanen wie am Ural, in den Pyrenäen wie auf der britischen Insel. Musik ist das Kriegsgeschrei jener Legionen, die, jemehr sie um dieselbe streiten, sie am wenigsten erobern. Sie ist der Siegsgesang der thyrsusgeschmückten Bacchantinnen, und das Schwanenlied des guten Geschmacks. Wir ergötzen uns an Bach's classischem Ernste, an Beethoven's Zauberschlägen, an Mozart's Geistersprache und an französisch-italienischen Leuchtkugeln. Wir würdigen das Gute, wo wir es eben finden, und entbehren es nicht, wo es fehlt.

Gewohnheit, Langeweile, Neugierde, mitunter auch ästhetischer Drang sind die Motive, die uns zu Euterpe's Tempel leiten; aber mit Uebersättigung, Frost, Schwindel, selten nur befriedigt, verlassen wir dessen Schwelle wieder. Der Resonanzboden des allgemeinen Urtheils ist mit Zeitungsblättern geflickt, wovon sich jeder Zoll ein Orakel dünkt!

Es wird viel Musik auf dieser Welt gemacht. Fast auf jeder Seele lastet ein Musiklehrer. Seitdem die

strengere Schreibart abgekommen, seitdem die Fuge, die Sonate, das Quartett ꝛc. verbannt sind, seitdem geht's immer lustiger zu. Wir haben uns Straußenmägen angeschafft, um die Lieferungen unserer gaumenkitzelnden Gastronomen gehörig verdauen zu können; und es geht auch ganz gut. Unsere tradirten Opern müssen herhalten. Sie sind die Quellen aller Qualen des reinen Kunstsinnes. Aus ihnen fließen in Strömen hin, alle Dämme des Gesetzes durchbrechend, der Rondo's, Phantasieen, Variationen und Tänze Unzahlen mit ihren frevelhaften Titeln. Sie ersäufen unsere Schubert, Reichardt, Hummel, Zumsteeg, André, wie alle deutschen Barden, und löschen aus jedes glimmende Streben des tieferfühlenden Talentes. Pfennigmagazine verdrängen die Goldminen des ernstern Genius. Systeme, aus solch schlüpfrigen Opern-Cabaletten gebaut, bilden die Oberonswolke, welche den überseligen Schüler gleich im ersten Monat hoch oben auf den Parnaß führt, und sein Bewußtsein, ihn erstiegen zu haben, bleibt zurück bei der überstäubten Scala. Der Lehrer ist fertig, ehe er noch ein rechter Schüler geworden; und Mechanismus soll der Mentor des Geistes sein!

So geht's wohl jetzt überall zu, wo Mißbrauch sein Panier schwingt; aber daß im Centralpunkte des musengefälligen Deutschlands, daß auch da der Mode Satyr mit der buntscheckigen Jacke seinen Fastnachtsdienstag hält, und neben dem Weihrauch auf Uraniens Altar auch sein Teufelskraut werfen darf — das hätten sich jene Geister nicht träumen lassen, die ihre Saaten tief in die Furche unsers classischen Bodens gestreut haben. Und Beides ist aufgegangen, nur mit dem Unterschiede, daß giftiges Schlingkraut sich vermessen an die hesperische Frucht

anrankt, gleichsam triumphirend. Der edle deutsche Hypogryph ist von Legionen Hornissen überwältigt. Dieser kleine aber klare Spiegel der allgemeinen Richtung musikalischen Culturschrittes diene als Typus folgender Sprache. Wer sich darin ohne Schminke erblickt, messe ihm (dem Spiegel) die Schuld nicht bei.

Späne.

An einen Modecomponisten.

Wisset wodurch sich der X. seines Ruhmes Klarheit erworben:
Honigkuchen die buck fleißig notirend der Mann.

Das musikalische Kränzchen.

Gestern that man beim Thee, des Singens und Spielens nicht wenig;
Traun! es fehlte dabei weiter mir nichts als Musik.

Belobung der Sinfonie.

Sinfonieen sind mir die liebsten von allen Musiken;
Ach man plaudert so hübsch da mit dem Freunde vom Ball.

Fragmente aus Heinse's „Hildegard von Hohenthal."

(Fortsetzung.)

Das Accompagnement.

Die Italiener begleiten, wenn ein besonderer Director da ist, ohne Ziffern und ohne Partitur, bloß nach dem Gehör. Doch ist es gewiß am besten nach der Partitur; wie kann Einer sonst der Stimme beistehen, wenn er das Ganze nicht schon durch öftere Proben kennt? Sie geben, hauptsächlich in den Recitativen, die Harmonie nur leicht mit einem Schlag an, und zeigen bloß deren Veränderung. Und dieß ist auch der Zweck, weil die Stimme es nicht immer kann, ohne dem schönen Vortrag zu schaden. Wo die Stimme schon selbst die Harmonie angibt, bedarf es nicht einmal des Klaviers. Der Begleiter soll die Stimme nur führen, wie ein junger Mann eine beherzte Dame, ihr den Pfad ausspähen bei mißlichen Uebergängen, und sie nicht behandeln wie Krüppel und Lendenlahme.

Die Orgel schickt sich mit ihrem anhaltenden Gepfeife gar nicht zur Begleitung, und überschreit alle Grazie der Stimme; es ist als ob der Riese Goliath mit einem Kinde spielen wollte.

Nichts ist ferner unerträglicher, als wenn die Violoncelle sich dabei hervorthun wollen, und den Zuhörern das Gehör zerhacken.

Lauten, Guitarren, Harfen und Flügel oder Fortepianos sind die natürlichsten Instrumente zur Begleitung.

Manieren.

Die Manieren veralten, wie die Moden; man will immer neue. Jeder große Sänger, jede große Sängerin sucht sich dadurch von andern zu unterscheiden; und eben so die Virtuosen auf Instrumenten. Sie sollen augenblickliche Empfindung ausdrücken, gleichsam Impromptüs seyn; und geben Sängern und Virtuosen etwas reizend Individuelles. Bloß erlernt und erkünstelt taugen sie nie viel; sie kommen selten auf den rechten Fleck, und passen nicht zum Charakter. Die Schlechtesten unter Allen sind, wenn die Menschenstimme Manieren und Cadenzen und Läufe der Instrumente nachmacht. Jedoch kann eine gewaltige schöne Stimme viel wagen, wie ein schönes junges Frauenzimmer bei Moden. Je alberner diese zuweilen sind, desto mehr erhöhen sie durch den Kontrast die nackte Schönheit. Bloß erlernte fremde Manier ohne Natur ist jedoch das Widerlichste unter Allem. Ein reiner schöner Ton in allen Graden von Stärke und Schwäche erquickt Ohr und Herz mehr, als wenn er zu zwölf und zwanzig andern verziert wird.

Einen solchen hat vorzüglich die Menschenstimme; er fehlt allen Clavierinstrumenten. Die Geigen haben ihn nach ihr am besten; die blasenden können ihn nicht so fest halten. Wo die Empfindung, das Gefühl tragisch und tief, der Charakter des Gesangs einfach ist, passen sie selten. Bei Bravourscenen ist ihre eigentliche Stelle.

Was die Cadenzen betrifft, so lassen die Franzosen sie nicht zu, und binden sich zu sklavisch an ihre Componisten. Für das zu Häufige bin ich selbst nicht; die Italiener übertreiben es. Bloß bei den höchsten Leidenschaften, oder als Spielwerk der Phantasie, können sie gut angebracht werden. Sie sind nur für große Sänger und Virtuosen.

Was ist Musik überhaupt?

Wenn ich nicht irre, so ist sie die Kunst, durch gemessene Töne das Leben im Menschen, und Alles, was sich in der Natur durch Ton und Bewegung äußert, darzustellen; ohne Methapher zu reden, dem Sinn des Ohrs hörbar zu machen.

Da dieß der Stimme des Menschen oft zu schwer wird, nicht selten zu niedrig, ja unmöglich ist, so hat er Instrumente dazu erfunden, welche die göttliche Stimme einer Hildegard, der Sultanin aller Feen im Luftreich, gehorsamst und mit Lust bedienen.

„Vortrefflich, mein theurer junger Freund!“ rief Reinhold weiter.

Lockmann. Und um die Darstellung, so viel als möglich, zu bestimmen, die Wörter der Sprachen.

Eine starke Aussprache ist noch keine Musik, wenn die Töne dabei in keiner gemessenen Leiter stehen; und so kann man dem leisesten zärtlichen Gesang einer Gabrieli oder Todi diesen Namen nicht absprechen.

Jomelli stellt durch die Geige den Galopp eines schnellen Pferdes dar, weil dieses für die Stimme zu unedel wäre; mit Hörnern, Clarinetten und anderen Instrumenten einen angeschwollenen Waldstrom, der Alles niederreißt, was ihm in seinem Lauf begegnet; Majo,

Jomelli und Gluck durch die gewaltige Geige den Wetterstrahl, der die Wolken durchzuckt und trümmernd herniederfährt; und warum sollte man die allergrößte Janitscharentrommel nicht brauchen dürfen, wenn man den Donner der Kanonen darstellen wollte? den schrecklichen Hall der Posaunen für Sturmwinde, und die mit zartem Finger gerührten Saiten der Harfe für das gelinde Säuseln holder Frühlingslüfte?

Ohne pedantisch zu werden, kann man bei Melodieen für sich von großem Umfang die Harmonie nicht bestimmt genug für den Ausdruck angeben; von diesem Bedürfnisse getrieben, hat man zuerst die Begleitung der Instrumente erfunden. Mit dieser ist ein Ton der Melodie hinlänglich, den ganzen Ausdruck zum Beispiel des schmelzenden Akkords der kleinen Septime auf dem vollkommenen Dreiklang hervorbringen, und die Stimme kann überdieß noch wählen, welchen sie will von Vieren, für jeden besondern Reiz. Sie steht dadurch wie eine Semiramis und Tomiris, wie Alexander und Cäsar, gleichsam an der Spitze von geübten Heeren; und es wäre höchst ungerecht, wenn man eine Melodie für sich allein aus einer Iphigenia in Tauris von Gluck nehmen, das Mädchen barbarisch frech von ihrer furchtbaren Pallasrüstung in der Partitur entkleiden, und anatomisch zeigen wollte, daß es ein schwaches Geschöpf, wie andere auch sey, und nicht einmal so stark, wie manche westphälische Magd.

Die Töne an und für sich genommen, und nach dem bloßen Verhältniß, sind freilich so allgemein, wie das Element der Luft, woraus sie bestehen, und wie die Zahlen; aber die Verschiedenheit der Kehlen und Instrumente, wodurch sie hervorgebracht werden, bestimmt schon sehr ihren Gehalt, und sie unterscheiden sich wie hundert Gold-

stücke und hundert Rechenpfennige. Jedoch kann man auch in ihrem allgemeinsten Ausdruck bei der Verbindung nicht die Zahlen verwechseln. Die Dreiklänge, das alltägliche Leben, haben schon entschieden ihren bestimmten. Da diese zu häufig gebraucht werden, so will ich mich bei ihnen nicht aufhalten; ob man gleich auch hierin harte Fehler begeht. Bei den seltnern Akkorden, die auch nur seltene Leidenschaften bezeichnen, läßt sich aber leicht darthun, wie richtig das Gefühl großer Meister, eines Leo, Pergolesi, Traetta, Jomelli, Majo, Händel, Hasse, Graun, Gluck, Benda, sie auf ein Haar überein trifft und anwendet; und zuverlässig haben diese Originalgeister einander nicht ausgeschrieben.

„Dieß verlang' ich zu sehen und zu hören," erwiederte Reinhold; „und wir werden bald einig seyn."

„Daran soll es nicht fehlen!" fuhr Lockmann ferner fort.

Was die Sprache der Musik, und die Musik der Sprache leistet, ist so schwer als gefährlich zu beantworten und zu entscheiden. Ein Rodomont von Dichter, und ein Mandrikart von Tonkünstler könnten sich in ihren gut gehärteten Rüstungen wenigstens heillose blaue Flecke stechen und hauen.

Die Sprache ist das Kleid der Musik, würde der Letztere behaupten, und nicht die Musik das Kleid der Sprache. Wenn sie sich nach der Sprache richtet, so thut sie es, wie der menschliche Körper nach den Kleidern. Nicht die italienische Sprache hat die welsche Musik geschaffen, sondern das welsche Herz und Feuer, die neapolitanische Schönheit des Himmels, der Erde und des Meeres; und freilich ist die welsche Sprache

leichter Schleier, griechisches Gewand der Empfindungen oder Töne.

Der Dichter stellt mit Worten, willkürlichen Zeichen die Gefühle dar, in so weit ihm Darstellung dadurch möglich ist; und der Tonkünstler mit Tönen. Diese sind die allgemeinen natürlichen Aeußerungen und Merkmale des Lebens, und der Veränderungen des Lebens, und in der Menschenstimme so das Leben und dessen Veränderungen selbst, als ein Praxiteles, wenn ich mich so ausdrücken darf, den Stamm der Schönheiten einer Phryne mit seinen bloßen Formen nur je darzustellen vermag. Der Dichter bestimmt Personen, Ort und Umstände, Leidenschaften, Minuten, Stunden, Tags- und Jahreszeiten, Reden und Handlungen; der Tonkünstler bringt das Gediegene der Gefühle lebendig mit seinen Tönen hinzu, und zwingt die Zuhörer und Zuschauer, die Herzen und Seelen haben, wenn er vortrefflich ist, zu fühlen, was der Dichter fühlte, oder vielmehr, was der hohe Mensch überhaupt bei gleichen Situationen fühlen muß, zuweilen unendlich erhabener und wahrer, als der mittelmäßige Dichter selbst fühlte.

Welcher Mensch von Geist und Geschmack will nicht lieber die Musik des Traetta zur Sophonisbe gemacht haben, als die mittelmäßige Poesie des Verazi dazu, und ein Dutzend solcher Opernterte? Welcher Mensch von Geist und Geschmack nicht lieber die Musik des Jomelli zur Dido, als den Text? Wirklich armselige Gewänder um die lebendigen Formen der Schönheit.

Wer eine Melodie ohne Worte singt, braucht dazu die Buchstaben, welche am leichtesten auszusprechen sind: da, da, da; oder la, la, la; oder a, a, a; und andere.

Diesem nach würde die Sprache am singbarsten

seyn, welche am meisten solche Sylben und Wörter hätte, wobei der Ton am reinsten und vollsten aus der Kehle in die Luft käme. Melodie und Harmonie herrschten darin am meisten in ihrer eigenen Stärke und Schönheit. Bezeichnete eine solche Sprache noch außerdem vortrefflich die Natur der Dinge und Empfindungen, so wäre sie gewiß für die Musik das Vollkommenste. Dieß mag jedoch schwer zu vereinigen seyn.

Bittre, schmerzhafte Gefühle, gewaltige, furchtbare und verheerende Dinge und Begebenheiten, rauhe Gegenstände werden durch glatte leichte Worte gewiß nicht natürlich dargestellt. Das Allgemeine vergnügt nur den ewigen Verstand; das Individuelle allein reizt das zeitliche Leben. Das Interesse erzeugt die Leidenschaften; und mit diesen hat es die Musik vorzüglich zu thun. Für den Ausdruck würde also die Sprache die vollkommenste seyn, welche Gefühle und Gegenstände schon durch bloße Worte sinnlich darstellte.

Die italienische Sprache hat Beides; doch das Letztre vielleicht in Manchem schon zu abgeschliffen. Der Deutsche ist nicht reich genug an singbaren Sylben, hat aber eine Menge unverdorbener vortrefflicher Wörter für den Ausdruck.

Man hat im Accent der Sprache die Quelle der Musik, und in jeder besondern die Quelle der Nationalmusik gesucht und zu finden geglaubt. Aber die höhern und tiefern Töne, das Melodische der Declamation liegt nicht in der Sprache an und für sich, sondern im Charakter des Menschen, der sie spricht, und in den Sitten der Stadt und Nation.

Bei Uebersetzung des Originaltextes der Musik in eine andere Sprache muß natürlich allezeit viel verloren

gehn; viel nämlich von der Sprachmusik zu Melodie und Harmonie.

„Nur fürs Erste eine kleine Bemerkung," unterbrach ihn Reinhold. „Wenn man Melodie und Harmonie der Worte beraubt, so ist es eben, als wenn ich den Geist abziehe von Blumen, Blüthen und Kräutern; es bleibt das Allgemeine, das Individuelle geht verloren. Das Wort ist die Form des Tons, und menschliche Musik ist auch vom Wort unzertrennlich. Poesie und Musik waren ursprünglich Eins. Nur durch Erfindung mehrerer und vollkommener Instrumente sind sie getrennt worden. Was wir jetzt besonders Musik nennen, ist weiter nichts, als Schönheit von der Musik der Sprache. Wo die Sprache schon an und für sich viel Musik hat, ist die Composition leicht; man merkt auch das Willkürliche da weit weniger.

Um Beide nicht ausschweifen zu lassen, warf Hildegard folgende Frage auf: ist der Gesang beim Menschen entweder Natur, oder bloß Kunst, oder Beides zugleich?

Lockmann antwortete:

Durch ein Gleichniß wäre die Sache leicht entschieden. Der Gesang ist gegen gewöhnliche Rede, was Tanz gegen gewöhnlichen Schritt und Gang, oder Sylbenmaaß gegen Prosa ist. Wie Sprung und abgemessener Schritt schon im gemeinen Leben, wie Verse zuweilen schon im gewöhnlichen Gespräch vorkommen; so schon auch Gesang.

Nach diesem wäre der Gesang bloß erhöhte idealische Aussprache. Der Mensch treibt es bei allen seinen Fähigkeiten und Bedürfnissen bis zur Vollkommenheit. Die Musik wäre also Kunst, die Töne der gewöhnlichen Aussprache, und, in weitläuftigem Verstande, die Töne der ganzen Natur, zur höchsten Vollkommenheit zu bringen.

Bei allen drei Künsten zeigen die Virtuosen wie die

reichen Leute ihren Luxus; ein Vestris in Schritten und Sprüngen; ein Sophokles in Worten und Sylbenmaaßen; ein Marchesi in starken reinen Tönen, und schnellen Läufen von erstaunlichem Umfang. Alle drei steigen weit über das bloße Bedürfniß, den Ausdruck, hinaus, und wir bewundern die Kraft und Vollkommenheit dieser Menschen. Das, was sie darstellen, ist zuweilen bloß Nebenwerk, und dient nur, daß sie ihre Kunst dabei zeigen können.

Inzwischen ist der Stoff bei der Musik von weit höherer Art und tieferer Natur, als bei den andern Künsten. Wenn ein Mensch singt, so ist es, als ob er auf einmal seine Kleider abwürfe, und sich im Stande der Natur zeigte; so etwas Inniges, Himmlisches liegt in dem Contrast von abgemessenen Tönen. Die gewöhnliche Aussprache scheint eher ein armseliges Ueberbleibsel, ein Ruin, ein Aschenhäufchen von der Melodie, als deren Wurzel oder Quelle zu seyn. Vortreffliche Musik ist vollkommen reine Natur; die gewöhnliche Aussprache Convenienz. Vortreffliche Melodieen sind wiederhergestellte Töne der Natur; und die Kunst verstärkt und verziert dieselben durch die Begleitung von Instrumenten. Die Griechen scheinen unter den bekannten Völkern, schon nach der spätern Erfindung ihrer Accente zu schließen, am mehrsten Melodie in ihrer gewöhnlichen Aussprache gehabt zu haben.

Die Hauptquelle der Musik liegt also im Herzen, und wenigstens bei uns nicht in der Aussprache. Ein Componist kann diese nicht nachahmen, wie ein Maler sein Modell; er ist, wenn er das Gewöhnliche nicht nachleiert, mehr Schöpfer, als irgend ein anderer Künstler.

„Die Aussprache im gemeinen Leben," unterbrach

ihn Reinhold hier wieder, „richtet sich nach dem Ton von Vernunft und Verstand; die Aussprache in der Musik richtet sich nach dem Ton der Leidenschaften. Musik im strengsten Verstand ist die Sprache der Leidenschaften; und wenn auch kalte Vernunft hinzu kommt, so wird sie zum Ton der Leidenschaft gespannt und erhöht.

Warum erhöht man den Ton der Aussprache überhaupt, oder läßt ihn sinken? Warum bleibt er gleich?

Wenn ich einen Schluß der kalten Vernunft vortrage, so brauche ich den Ton, der meiner Kehle und der ganzen Stimmung meiner Existenz der natürlichste ist; und ich erhöhe ihn bloß, um mit meinem Athem einen frischen Ansatz zu nehmen, oder auch nur, meine Sprachorgane ohne weitere Bedeutung anzustrengen, um das Einschläfernde des Einklangs zu vermeiden; ich lasse ihn sinken, weil mein Athemzug, oder auch die Periode, die ich sage, zu Ende geht. Der Ton meiner Aussprache ist hier bloß Mittel, meinen Gedanken oder meine Empfindung zu offenbaren. Sobald aber Leidenschaft mein Wesen spannt, bekommt der Ton auch mehr Gehalt.

Sehr wohl, mein alter Freund, erwiederte Lockmann. Jeder Ton ist das Resultat unserer momentanen Existenz. Bleibt unsere Existenz im gewöhnlichen Zustande, so bleibt auch der Ton derselbe.

Diesen Ton der Stimme muß der Componist von jedem Sänger und jeder Sängerin wohl fassen; dieser ist ihr eigentliches C, alle andern Töne stehen damit in Contrast. Was hinauf oder herunter steigt, ist Leidenschaft, sobald es über Quarten und Quinten geht; erhöhter oder erniedrigter Zustand. —

Soll ich zu guter Letzt noch den Rodomont machen?

„Den Mandrikard haben Sie schon ziemlich gespielt!“ Mit diesen Worten blickte der Alte Lockmann feurig an, und wendete sich dann lächelnd zu Hildegard. „Mein Stärkstes, was ich diesen Morgen sagte, muß wenigstens das verständige Fräulein ganz hören.

Vocalmusik ist verstärkte und verzierte Aussprache; Instrumentalmusik Nachahmung derselben.

Musik überhaupt ohne Worte ist eine Sprache in lauter Vocalen, und steht an Nachahmung oder Darstellung der Natur weit unter jeder Sprache; sie hat gar keine Konsonanten, und kann alle die Eigenschaften, welche sie ausdrücken, nicht bezeichnen. Musik ohne Worte ist ein Mittelding zwischen Stummseyn und Reden. Ihre wirkliche Existenz ohne Worte gehört in den rohesten Zustand der Menschheit. Doch ist zu zweifeln, daß Musik ohne Worte selbst bei den ersten Menschen da war. Sogar die Thiere, Papageien, Raben, Ochsen, Schafe und Hunde, brauchen schon Consonanten.

Heutiges Tages ist ihr wesentlichster Dienst, daß sie die Gefühle im Menschen, und die Gegenstände, wozu uns die Worte fehlen, ausdrückt. Ein Volk, das arm an Sprache ist, muß sie häufig brauchen; bei einem an Sprache reichen Volk ist sie bloßer Luxus. Die Freude an ihr entsteht daher, daß wir gern bewegt, gerührt und erschüttert werden, es sey, wovon es will; wenn es nur nicht weh thut, oder doch nur angenehm weh thut.

Der Verstand hat überdieß sein Spiel dabei im Dunkeln mit den Proportionen der Bewegungen der Luft; und es gibt wenig Dinge, wo Empfindung und Verstand so beisammen sind, daß man die eine von dem andern nicht unterscheiden kann.

Bloße Instrumentalmusik ist oft nichts mehr, als

ein leerer Ohrenkitzel, wie Taback für Nasen und Zungen; wir vergnügen uns daran aus Gewohnheit, um immer etwas zu empfinden, unsere Existenz anzuwenden.

Und dieß waren die letzten Worte, die Sie diesen Morgen hörten. Lockmann hat gesagt, was zu sagen war; ich bekenne in Manchem nun meinen Muthwillen und Irrthum, freue mich aber, wenn Sie Gelegenheit gaben, strengere Untersuchungen anzustellen. Die himmlische Musik hat keinen größern und innigern Verehrer, als mich; und wo ich nur ein paar Hörner und Clarinetten höre, muß ich alter Knabe ihnen nachlaufen.

Hildegard fing nun an zu reden, und sagte: „das größte aller gesellschaftlichen Vergnügen ist, wenigstens für mich, bei solchen Untersuchungen gegenwärtig zu seyn. Nur muß da Freiheit herrschen, das Alleräußerste und Verwegenste für seine Meinung zu sagen; und kein Vernünftiger, der für die hohen Freuden der Geselligkeit gebildet ist, wird das übel nehmen. Da sprühen und fliegen zuweilen die Funken des Genies herum, wie vom Ambos der Kyklopen, wenn sie mit gewaltigen Hammerschlägen den Donnerkeil des Zeus schmieden, oder Vulkan Rüstung, Schwert und Lanze eines Halbgotts. In der Gluth des Kampfs erhalten die noch rohen Materien nach und nach und endlich die schönsten Formen. Die neuen Ideen erzeugen sich dabei wie von selbst, wie der Blitz am Himmel sich entzündet und glänzend das Wetter durchflammt.

Wenn ich es wagen darf, auch noch ein Wörtchen hinzuzufügen, so scheinen Sie mir, Herr Reinhold, in Italien zu sehr von den schönen Stimmen verführt zu seyn, und die Instrumentalmusik nicht nach Verdienst und

Würden zu schätzen. Es läßt sich viel und Wahres zu ihrem großen Lobe sagen.

Sie verstärkt und bestimmt den Ausdruck der singenden Personen, drückt ihre stummen Gefühle aus, so wie die Gefühle der Nebenpersonen, und der ganzen Gesellschaft, und alles Leben der Natur, das sich durch merkliche Bewegung äußert.

"Und selbst das Stillschweigen und den Tod," setzte Lockmann hinzu, „durch die Gefühle der Menschen dabei."

Sie hat also einen viel weitern Umfang, als die Menschenstimme; sie ist das Meer und die Luft, worin diese schwimmt und ihre Fittiche schlägt.

Für sich allein, fuhr Hildegard ferner fort, ist sie ein ergötzendes Spiel für die Phantasie, und schmeichelt dem Ohre durch Neuheit von Melodie und Harmonie und Fertigkeit des Vortrags, und rührt, erschüttert wohl noch das Herz mit unbestimmten Gefühlen und Ahnungen von Leidenschaften. Wenn Sie eben Symphonieen und Quartetten von Haydn oder unsern andern großen deutschen Meistern gehört hätten, so würden Sie gewiß nicht, auch nur zum Scherz, so gering von ihr gesprochen haben.

„Mich bezaubert," erwiederte Reinhold, „die höchste aller Tugenden, die Gerechtigkeit, von einer so jungen Dame, mit so göttlicher Stimme, die mich besonders zur Ungerechtigkeit verleitete. O Haydn, Phönix der Instrumentalmusik, Stolz von Deutschland!"

„Das haben Sie gut gemacht," rief Hohenthal; „es lebe Haydn! Haydn, mein Mann!"

Die Melodie muß in der Musik die Harmonie verbergen, wie Blätter, Blüthen und Früchte die Aeste und

das Holz der Zweige an den Bäumen. Musik, wo das nicht ist, gleicht dem Winter; da ist kein Leben.

Bei der Instrumentalmusik muß Phantasie herrschen, glänzende und kühn abwechselnde. Das Sentimentale wird gar bald schal; denn es sagt doch nichts bestimmt, stellt platterdings nichts dar, und hat keine Localfarbe.

Nirgendwo kann man Genie und bloß nach Regeln Gemachtes besser unterscheiden, als bei der Musik. Man höre Haydn und hundert Andere!

Dafür wollen wir Ihnen auch zugeben, — nicht wahr, trefflicher Meister Lockmann? — daß die Musik eine verstärkte Aussprache sey, und ihre Regeln aus dem anhaltenden gemessenen Ton fließen?

Die erste Musik war vielleicht die Rede eines Anführers, eines Tyrtaios, an eine Menge, der, um verständlich zu seyn, in Terzen, Quarten und Quinten sprach; oder der Ausbruch der Gefühle eines Glücklichen oder Unglücklichen in der Einsamkeit, in starken Tönen, um sich Luft zu machen.

"Bei den großen Theatern der Alten in freier Luft," bemerkte Feyerabend, „war die Musik, oder verstärkte Aussprache in gemessenen Tönen, nothwendig, um verstanden zu werde; und der Vers eine Folge davon. Bei uns ist sie mehr Vergnügen an schönen Tönen und deren Verhältnissen zu einander.

Der Text gibt dem Herzen und der Einbildungskraft das Bestimmte. Ein großer Gedanke, eine tiefe schöne Empfindung müssen aber schon in Worten gut gesagt seyn, wenn sie die gehörige Wirkung thun sollen. Schöne Töne machen sie nur noch eindringender, und bewegen die Seele stärker."

Lockmann beschloß das Gespräch, indem er sagte:

„die Musik herrscht vorzüglich, wo sie ausdrückt, was die Sprache nicht vermag, oder wo die Sprache zu augenblicklich ist.

Die Sprache geht meistens der That vor, oder folgt ihr nach; bei der That selbst bedürfen wir ihrer wenig. Wenn ich einen Freund aus der Noth reiße, oder, wie Megakles, mich für ihn aufopfre, so brauche ich ihm nicht erst zu sagen: ich liebe dich! Hier ist die Musik an ihrer eigentlichen Stelle, wie Pergolesi und Jomelli gezeigt haben.

Der Jubelton bei gewissen Momenten übertrifft alle andere Sprache. So läßt sich das innere Gefühl bei andern Thaten, das Wallen des Herzens, die hohe Fluth in Adern und Lebensgeistern durch nichts besser ausdrücken. Worte sind Erfindungen der ruhigen Besonnenheit. Der heilige Augustinus hält bloße Töne des Entzückens ohne Worte für die beste Sprache gegen Gott.

Bei Leidenschaften also ist die Musik an ihrer rechten Stelle; besonders bei heftigen, wo man nicht mehr an Worte denkt, sondern von den Sachen selbst durchdrungen wird. Wir stoßen einen Theil von dem Leben aus, das in uns ist. Und dieß geschieht am leichtesten durch Vocale. Die Konsonanten ahmen die Oberfläche der Dinge nach, oder wie sie sich durch Geräusch äußern, oder Gefühl und andere Sinne etwas Besonderes dabei und daran gewahr werden. Für Alles, was aus unserm Innern unmittelbar selbst kommt, ist der Vocal der wesentliche Laut. Der Wilde sieht etwas Schönes von weitem, und ruft: A! Er nähert sich, erkennt es deutlich, und ruft: E! Er berührt es, wird von ihm berührt, und Beide rufen: I! Eins will sich des Andern bemäch-

tigen, und das, welches Verlust befürchtet, ruft: O! Es unterliegt, leidet Schmerz, und ruft: U!

Die fünf Vocale mit ihren Doppellautern sind die Tonleiter des Alphabets und der gewöhnlichen Aussprache."

Melodie.

Melodie ist eine Folge von einzelnen Tönen, die in abwechselnden Sätzen und Perioden, damit die Kehle wieder Luft schöpfen kann, eine Empfindung oder Leidenschaft darstellt. Die Darstellung macht ein Ganzes aus, wie die Empfindung oder das Gefühl, welches natürlich in verschiedene Theile zerfällt. Je mehr diese zu einander, und für den Ausdruck passen, desto größer die Schönheit. Bei Liedern sind sie klein, bei hohen Empfindungen in Opernscenen groß, wo ein starker Athem dazu gehört.

Der Vorzug der guten italienischen Musik besteht in dem edlen leichten Gang der Melodie, dem Ebenmaaß ihrer Perioden, der Klarheit, Reinheit passender mannigfaltiger Harmonie, und überhaupt der schönen Proportion des Ganzen. Kurz, die Musik wird so viel als möglich selbst Natur.

Bei jeder Melodie ist Darstellung von Person oder eines besondern Wesens, dessen Leben in Bewegung mit der Zeit fortrückt.

Wenn bei Arien das Orchester die Melodie vorspielt, so drückt es die Vorgefühle des Sängers zum Gesang aus; doch immer pedantisch! Die Vorgefühle sollen noch nicht die Melodie selbst seyn, sondern ihr Werden.

Die Melodie zeigt vorzüglich den Charakter. Der Chinese schreitet darin anders fort, als der Neapolitaner;

in demselben Klima fühlt darin der freie Mensch anders, als der Sklave.

Sklaverei und Kriecherei, Bescheidenheit, Freiheit, Frechheit haben alle ihren verschiedenen Gang, und ihre eigene Melodie. Die Vierteltöne und halben Töne, ganze Gänge darin, scheinen sich mit Bescheidenheit, Freiheit und Adel nicht zu vertragen. Die sklavischen Chinesen haben sie noch; die freien Griechen erhielten sie mit ihrer Musik von den weichlichen Kleinasiaten, Unterthanen der Perser. Was einmal zur Gewohnheit geworden ist, läßt sich so leicht nicht vertilgen; nur nach und nach kann die stärkste Vernunft unnatürliche Gebräuche abschaffen.

Die Musik aus dem Anfang unseres Jahrhunderts hat noch kleinliche Melodie. Bei Porpora, Durante, Leo, Pergolesi ist sie sehr merklich; bei Händel herrscht sie in vielen Arien. Gerade wie in der Malerei der Styl des Peter von Perugia, Johann Bellino, Mantegna, bevor die hohen Geister Michel Angelo, Raphael, Tizian und Correggio erschienen.

Freilich gibt es Leidenschaften, wo sie sogar im edeln Styl schöne Natur ausdrückt; als in Kirchenmusiken Niederwerfung vor Gott, in der Oper die süßen Zärtlichkeiten, Schmeicheleien der Liebe, Besorgnisse der Eifersucht; so allgemein ist der Ausdruck der Töne. Doch dauert dieß nur Augenblicke, und herrscht nicht durch das Ganze. Wo es die Natur erfordert, brauchen noch jetzt große Sänger sogar Vierteltöne, wie Virtuosen auf Instrumenten, ob wir sie gleich aus unserm musikalischen System in Folge verbannt haben.

Die neapolitanische Musik liebt von den mittlern

Zeiten Jomelli's an einen edlen freien Gang, und bei heftigen Leidenschaften einen kühnen Flug. Armida wagt in ihrer Wuth Sprünge, wie eine gejagte Gemse.

Man kann dieß wohl das classische Zeitalter der Musik nennen; die Schönheit der Melodie drückt das höchste Ideal edlen freien Lebens aus. Majo's göttliches Genie strahlt recht darin hervor, und rückte die Kunst jugendlich gewaltig der Vollkommenheit näher.

Gluck fällt schon wieder etwas zurück, und nicht selten, den französischen Ohren zu gefallen, in das Kleinliche; doch herrscht in seinen besten Werken der classische Styl.

Der kleinliche Fortschritt der Melodie bei Unglück ist gegen allen Adel, selbst bei Weibern; und drückt nur niedrige Natur aus.

In den Melodieen unserer Musik unterscheidet man jedoch gewiß noch nicht genug das Weib vom Manne. Was beim Manne kleinlich ist, kann beim Weibe Sittsamkeit, Bescheidenheit, edle Natur seyn. In Opern könnte man den Gang beider durch den Contrast gut unterscheiden.

Auch die Musik, wie alle Künste, stellt sinnliche Denkmäler auf von dem Charakter ihres Zeitalters.

Jomelli, Sarti und Andere haben wahrscheinlich ihr Heroisches, wodurch sie sich auszeichnen, Deutschland und dem Norden zu verdanken.

Eine Melodie besteht entweder für sich allein, das ist, sie hat so viel Klang und Harmonie in sich, daß sie keiner andern bedarf, ja daß jede andere unschicklich ist; oder sie läßt sich in Gesellschaft von einer Stimme oder mehreren hören.

So sollten Melodieen zu Volksliedern seyn, die nur

für Eine Person gedichtet sind. Auch finden sich alle dieser Art bei uns, bei den Schottländern, bei den Franzosen, Spaniern und allen Nationen; Romanzen, wo nur Eine Person erzählt, Liebeslieder, Hirtenlieder, Jägerlieder. Und so finden sich noch einfache Melodieen für Nationaltänze voll Rhythmus. Sie sind Schätze, Modelle zur Charakteristik für den Tonkünstler.

Weit künstlicher sind Nachahmungen solcher Melodieen für besondere Instrumente allein, ohne alle Begleitung, wo das Ohr keinen Mangel von Harmonie merkt, und keine andere ohne Unschicklichkeit sich dazu hören lassen darf.

Sangen mehrere Personen Volkslieder in solchen harmonischen Melodieen, so konnte es nur im Einklang und in Oktaven geschehen, wie die Contrapunktisten von den Griechen behaupten.

Alsdann erfand man Instrumente, die Melodieen der Stimme zu erleichtern, und die Zwischenzeit der Verse und Strophen auszufüllen. Dieß ist der Ursprung der Begleitung. Die Aeltesten mögen nur die wenigen vollkommensten Konsonanzen gehabt haben: die Octave, Quinte, Quarte und s. f.; und nach und nach mag man bis zu den Akkorden der heutigen Guitarre gekommen seyn. Noch entzückt diese erste jugendliche Natur der Musik selbst Neapolitaner, Römer und Venetianer, und alte ausgelernte Contrapunktisten. Diese Art Harmonie diente den Melodieen Anakreons so leicht, so schön und reizend, wie sein Bathyll.

Nach der für sich bestehenden harmonischen Melodie kommt das Duett, Wechselgesang zwischen zwei Stimmen. Wenn man nicht einen Despoten mit einem Sklaven

darstellen will, so muß die Melodie zwischen beide Stimmen vertheilt seyn, und eine Harmonie ausmachen.

Dann eben so das Terzett und der vierstimmige Satz, wo die tiefen Stimmen nach der Theorie des Klangs sich doch mehr zur bloßen Grundharmonie neigen. Bei fünf-, sechs- und mehrstimmigen Sachen werden die wohllautendsten Töne — Octaven, Quinten, Quarten, Terzen, Sexten, — verdoppelt und verdreifacht.

Das Duett und Terzett, auch die mehrstimmigen melodischen Sachen in Chören und Finalen, sollen in Opern ihren Charakter behalten, obgleich bei aller Pracht der Instrumente.

Bis zu den spätern Zeiten des Jomelli bediente die Harmonie der Instrumente die Sänger und Sängerinnen ziemlich sklavisch; die Geige wagte es selten, die Melodie der Stimme mit ihrer eigenen andern untergeordneten zu begleiten; Majo ließ sie noch mehr als Grazie neben der Venus erscheinen.

Wo besondere Melodie ist, sollte freilich auch Darstellung eigener Person, wenigstens eigenen Gefühls, seyn. Ein Doppelgefühl kann gar wohl in einer Person zugleich sich regen, bei Zweifel Beides herrschend, und in Entscheidung der Leidenschaft Eins dem Andern untergeordnet; zum Beispiel der Trieb, der Zug der Natur, und das Gefühl des Schicklichen, der bürgerlichen Convenienz. Ein Instrument könnte also das Eine oder das Andere hören lassen, da die singende Person mit Einer Melodie Beides nicht zugleich kann. Jomelli schildert, wie Homer in seinen Gleichnissen, durch Instrumente das Leben der Natur um sie her, den Galopp des Pferdes, das empörte Meer, Ströme und Sturmwinde.

Ueberhaupt aber hat man noch nicht einmal die

Frage aufgeworfen, was unsre ungeheuern Orchester bei einer dramatischen Begebenheit eigentlich vorstellen und bedeuten. Etwa die harmonischen Wände der Scene? oder die Nebengefühle der singenden Personen? oder die Gefühle der mithandelnden? oder die des zuhörenden Publikums? oder Alles zusammen?

Das wahrscheinlichste wäre fast: den Chor der Griechen. Auch scheinen Tonkünstler aus Instinkt darauf zuweilen hingearbeitet zu haben. Eine Akademie sollte einmal den Unglücklichen, die bis jetzt in den Tag hinein schreiben, und gegen die Alten so stolz darauf sind, mit einer recht hohen Preisfrage Licht darüber zu verschaffen suchen.

Inzwischen will ich Ihnen die beste Antwort darauf ins Ohr sagen: das Orchester stellt, nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, vor — das Orchester!

Reichel.

Von Gollmick.

Reichel ist, behaupte ich, was Mittel betrifft, der erste jetzt lebende deutsche Bassist. In ihm sind Maurer und Fischer wieder auferstanden. So lange Töne an mein Ohr schlugen, hab' ich so was noch nicht gehört. Die Fülle, gewaltige Kraft und Reinheit des Tones, dieser Umfang, diese Orgelregistertiefe, so dick und sonor, als hätte sie mit Jericho's Posaunen Brüderschaft getrunken — dieß kann nur aus den Katakomben eines solchen athletischen und dabei doch wohlgeformten Körpers kommen. Alle Baßstimmen, die noch mit dem großen F im Proceß liegen, werden neben ihm zum Tenore. Bei so kolossalen Naturgaben, die (wie alles Kolossale) schon von vorn herein imponiren, ist es desto erfreulicher zu sehen, daß dieselben von einem geistigen Princip belebt werden; denn Reichel singt nicht bloß Noten. Ihr Geist ist ihm ins Blut getreten, und, tief empfunden, erweckt er wieder gleiche Empfindungen. Sein Spiel, weit über das sogenannte Opernspiel erhaben, nähert sich etwas zu sehr der französischen Manier — um immer wahr und charaktertreu bleiben zu können. War daher in seinem

Tell Vieles um so effektvoller, so trat dagegen auch Manches chargirt hervor, und machte nicht immer guten Eindruck. In seinem Spiel leuchtet oft die Absicht, hinzureißen, hervor, und diese ist dann gerade das contraire Mittel. Dagegen begleitet er wieder Prosa und Gesang der Mitspielenden mit sprechender Geberde, welches auch wieder recht wohlthut. Sein Sarastro war hier eine ganz neue Erscheinung. Er war nicht der gewöhnliche steife Heilige, der es unter seiner Würde hält, von seinen der Isis geweihten Gliedmaßen einen freien und natürlichen Gebrauch zu machen; und als er zu Paminen die Worte spricht: „Zur Liebe will ich dich nicht zwingen", glaubt man doch, daß er wünscht, von ihr geliebt zu sein, und der holde Jüngling Tamino hat sehr recht, ihm Paminen sobald als möglich zu rauben, da sie unter seinem Schutze weit weniger in Gefahr kommen würde. In der „Heiligen-Hallen-Arie" entwikkelt er eine Tiefe, die uns Angst und Bange macht. Er läßt z. B. am Schlusse die Hörner mit Fis H plötzlich abbrechen und tritt einen Schritt vor; es herrscht eine Todtenstille, denn, was wird nun geschehen? Da setzt er fest und stark das contra H an, läßt es anschwellen und geht durch das Cis und Dis in den Grundton hinauf. Wer da nicht außer sich kommen soll, der gehe in sich. Er ist gewiß der erste Sarastro, der das contra H aushält und einen Schnurrbart trägt. Diese Tiefe ist indessen zu phänomenartig, als daß sie, oft angebracht, von dauernder Wirkung sein könnte. Reichel singt eigentlich tiefer, als man kann. Aber alle seine Vorzüge sind doch nicht im Stande, gewisse Eindrücke ganz zu verwischen, die oft eingeflochtene und theils veraltete Manieren und Manierchen, Ab- und Aufziehen

der Stimme, Verwischen der melismatischen Figuren, und mitunter übereilte Deklamation hinterlassen. Die unbefangene Kritik darf schon dergleichen andeuten. Ein Künstler wie Reichel, im Besitz solcher eminenten Mittel und geistigen Vorzüge bedarf keine Bestechungsmittel. Er gab den Tell zweimal, den Sarastro, den Sir George (Puritaner), den Bertram, und seine Verdienste fanden reiche Anerkennung.

Aphorismen.

Malsburg bemerkt: Das a hat einen sanften Klaggesang, das u etwas Dumpfes, das i etwas Zierliches, das o etwas Stolzes, das e etwas Weltliches, oft aber auch Seele.

So findet er in dem au etwas Brausendes, in dem eu Feuriges, in dem ei Gleißendes, dem ö Körniges, und dem ü etwas Blühendes.

Das Tambourin enthält alle concentrirte Tiefen der Pauken, ja der Trommeln, — sein abenteuerliches Summen und der wilde Klang seiner geweihten Bleche liefern ein vollständiges dithyrambisches Orchester in nuce

---

Mozarts Don Juan.

Man kennt diese Oper unter dem Titel: Il dissoluto punito, und nach der Uebersetzung: Don Juan, oder der steinerne Gast. Der Originaltext ist vom Abbate di Ponte. Außer der Schröder'schen Umänderung in vier Akte und Nationalisirung der Charaktere hat man verschiedene Uebersetzungen. Die Bearbeitung von Friedr. Rochlitz ist unstreitig die beste.

Mozart schrieb diese Oper bekanntlich für das Prager Theater unter der Direktion des bekannten Bondini im Jahre 1787.

Wenn schon in Hinsicht der Composition diese Oper eines der vorzüglichsten Kunsterzeugnisse Mozart's ist, so kann sie doch nichts weniger als den Forderungen des Aesthetikers Genüge leisten, weil man sie nicht als eine ganze Schönheit betrachten kann. Die Gefühle sind zu verschieden, zu widersprechend, die Charaktere greifen nicht in einander und von allen Aufgaben, die in der Zauberflöte so meisterhaft gelös't sind, konnte hier nicht die Rede seyn. Mozart selbst hat dieß gefühlt, aber er konnte nicht anders; der Text lag nun einmal da.

Bei dem Dichter und bei dem Componisten findet kein gutes Verhältniß zwischen den beiden weiblichen

Hauptrollen Statt. Anna soll Hauptperson seyn, verhält sich aber überall nur leidend, und hat doch die ausgeführtesten Gesangstücke. Elvira ist heroisch, überall thätig und hat zwar trefflich gearbeitete, aber doch in Ansehung der Sängerin nicht so hervorstechende Stücke. Mozart's richtiges und feines Gefühl würde ihn schon vor dieser Inconvenienz gehütet haben, wenn er nicht, wie bei allen seinen Opern, auf viele Nebenumstände hätte Rücksicht nehmen müssen. Auch hier mußte er die besonderen Kräfte der Sänger und Sängerinnen bei der Aufführung beachten und mußte ihnen nachgeben; und bedenkt man, was er unter diesen Verhältnissen dennoch leistete, so wird man Stoff zu neuer Bewunderung genug finden.

Die Musik soll nicht malen, nicht einmal pittoresk seyn. Aber es gibt eine gewisse malerische Darstellung in der Musik, die gerade die vollendetsten Kunstwerke bezeichnet. Ich möchte sie die unsichtbare Malerei nennen; aber sie ist nur den erhabensten Genie's, einem Mozart, eigen. Aus einer ganz alltäglichen Phantasie wird durch den Don Juan ein romantisches Leben erscheinen, und alle seine wechselnden Gestalten werden sich vor dem innern Auge zu kühnen und bedeutenden Gruppen bilden, die sich immer kühner und immer bedeutungsvoller verdrängen, bis zuletzt die dunkle Ahnung erfüllt wird, und eine unbekannte übermenschliche Kraft dieses Leben untersinken läßt, um ein anderes furchtbares hervorzurufen.

In dem Andante der Ouverture ergreifen einen die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno dal pianto; Grausen erregende Ahnungen erfüllen das Gemüth. Wie ein jauchzender Frevel klingt die jubelnde Fanfare im

7ten Takte des Allegro; man sieht aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrundes dünner Decke lustig tanzen. Der Conflict der menschlichen Natur mit den unbekannten gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, tritt klar vor die Augen des Geistes. Durch den Sturm der Instrumente leuchten wie glühende Blitze die aus ätherischem Metall gegossenen Töne. Mehr als Verzweiflung über den grausamsten Frevel liegt in den entsetzlich herzzerschneidenden Tönen. Das Terzett der Masken ist ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel steigt, und der fugirte Chor ründet das Werk herrlich zu einem Ganzen.

Thut denn zur Oper das Gedicht mehr, als zum Gemälde die grundirte Leinwand? Wahr ist's: ohne Grund läßt sich eben nicht viel malen, aber das Grundiren kann auch allenfalls ein geschickter Farbenreiber hinlänglich besorgen. Solche poetisch musikalische Farbenreiber finden sich jetzt in allen Ecken: fänden sich nur auch die poetisch malenden Musiker! — Mozart — Wetter noch einmal, der hat uns wahre Opern gegeben! aber wie wenige! und wie viele müssen wir auch von den wenigen abziehen! Idomeneo und die Entführung sind nicht übel — das versteht sich: doch aber nur jugendlich, gleichsam Versuche der Fühlhörner auskriechender, aufdämmernder Genie's. Figaro ist besser, aber nach Kaiser Josephs Geschmack, italienisirt und ohne Romantik. Den Titus mußte der Meister in zwölf Tagen schreiben, einem seinem Wesen nicht zusagenden Texte sich bequemen, und fast Alles überdieß einem kleinen Häufchen italienischer Sänger auf den Leib zuschneiden.

So blieben denn nur Così fan tutte, die Zauberflöte und Don Juan. Diese sind aber auch, sagt Jemand, nebst Cimarosa's Matrimonio segreto, die einzigen wahrhaft göttlichen, d. h. endlich doch die einzigen Opern, die die Welt hat.

Wenn Mozart Opern componirte, ward er für uns Dichter! Die Ouvertüre zu Don Juan läßt alle Schauder der Unterwelt ahnen. Die hohe Idealität Mozart's macht, daß man keinen Maßstab einer anderweitigen Vergleichung für sie findet. Alle genialen Kräfte des Menschen stehen in diesem schaffenden Geiste in ihrer höchsten Blüthe und geben jeder durch ihn gebildeten Form einen Abglanz vom Göttlichen, der dem Gefühle des Beschauenden die hohe Wonne schon von selbst mittheilt, aus deren zeugender Kraft jede seiner Melodieen entsprungen, jedes seiner großen Tonbilder gleich einem organischen Keime entwickelt ist. Daher der immer wieder auf's neue geweckte Enthusiasmus bei jeder Aufführung; daher die ewige Jugend und reizende Anmuth der Ideen, und die bei den Werken des Genie's nur zu beobachtende Erscheinung, daß Jeder sie versteht, und wäre er auch ein Laie der Tonkunst.

Anna ist der höchste Charakter, den Mozart geschaffen, eines der edelsten weiblichen Gebilde, welches die Literatur der Tonkunst aufzuweisen hat. Vom ersten Auftritt an sehen wir sie in tragischer Bewegung. Man fühle die rhythmische und melodische Steigerung des Gesanges bei den Worten: non sperar se non m'uccidi, ch' io ti lasci fuggir mai etc. bis im letzten Takte die Stimme in Zorneswuth wieder zurückgeschleudert wird — man höre den Sturm des Orchesters! Es ist nicht mehr zu verkennen, daß ein furchtbares Geheimniß Anna

aus dem sichern Schlosse Don Juan nachreist. Das Unglück kettet sich an die Schmach; Anna's Vater fällt, sie hat den Zweikampf und seinen Tod herbeigezogen. Nun ist für sie keine Ruhe und Rettung; daher ist nach dem bewußtlosen Schrecken ihr erster Gedanke, der neben den tiefsten Schmerzenslauten Sprache erringt, der Aufruf zur Rache. Ja, ehe er noch Worte findet, ahnet man es schon in dem für bloße Klage viel zu gewaltigen Ausbruche des Allegro: Fuggi crudele fuggi, lascia che mora anch' io etc., indem sich aus ihrem Gemüthe eine Kraft entfaltet, die selbst aus der leidenschaftlich stürmenden Introduktion nicht zu ahnen war. Diese Kraft und das Beruhen in dem Einen Zweck der Rache wird bewährt durch die ruhigere Haltung im Quartett. Aber Don Juan's letzte leidenschaftliche Worte zu Elviren verrathen ihn, vernichten ihre Hoffnung — unfähig, sich und die Verhältnisse zu erkennen, ruft sie in dem heftigsten Ausdrucke der Angst nach Hülfe, Schutz: Per pietà soccorretemi! Nun kann sie nicht mehr schweigen — was verborgen war, wird nun offenbar, und nun ist ihr Geist von jeder lastenden Fessel frei — erhebt sich über Unglück und Schmach — der Tod des Vaters wird nicht mehr beklagt. Die Gluth der Leidenschaft bricht in helle Flammen aus (daher Schlag auf Schlag die Modulation von A b nach G, von E b nach G b, nach E) und in gewaltigen Accenten werden die letzten Worte der Erzählung: Compie il misfatto suo — der erste Ruf zur Rache. Diese durchströmt die folgende Arie in einem unversiegenden Feuergusse; von ihr erfüllt, tritt Anna aus den Schranken ihres Geschlechts, steht als gerüstete Heldin da; jede Bewegung ist groß und voll siegggewisser Kraft, jeder Ton in dem ersten Satze der Arie: Or sai chi

l'onore — ist ein herrschender Ruf. Die rollenden Bässe schlagen an wie die Brandung an den Fels, nicht ihn erschütternd, sondern seine Unerschütterlichkeit bewährend. Wie ein Blitzstrahl schlägt der Racheruf: Vendetta ti chieggio — die Seele, und zwingt das aufgeregte Orchester, nachzuhallen. Selbst der Schmerz der Rückerinnerung: Rammenta la piaga etc. bis zum erstickenden Zorn, bis in der letzten Steigerung Vendetta, vendetta ti chieggio etc. der die Welt durchziehen möchte und in die Waffen rufen gegen Don Juan — und wo doch ein leiser Nachklang des tiefsten Wehe nicht unterdrückt wird. Der Ruf der Rache ist erhört, Anna's Pflicht erfüllt. In ihr, die nur reinen Sinn und Liebe kennt, mußte der Gedanke der Rache geboren werden, um geheiligt zu seyn. Sie nicht soll das Werkzeug der Vollstreckung seyn; ihr Verlobter ist zu schwach; mächtigere Wesen vollbringen es. Anna hat nur noch das Gebet zum Himmel um Schutz und Rache.

Aber eben nun muß sie vergehen, das Geschäft ihres Lebens ist vollbracht, ihr Geschick ist nicht wieder herzustellen. Wenn sie im Sextett wieder erscheint, wird sie schon bei ihrem Eintritt als das Opfer verkündet als die unrettbar Hingeopferte — wer erkennt das nicht mit unbeugsamer Gewißheit in dem leisen Paukendonner, der in dem Es-Satze bei der unerwarteten Wendung nach D auf A ahnungsvoll eintritt? Der arme Ottavio wollte trösten — da wendet sich der Gang aus dem hellen Dur nach Moll — der ahnungsvolle Donner rollt verhallend, und in langen Tönnen haucht Anna ihren Schmerz und ihre Lebenskraft aus. Sie möchte den bald ganz Verlassenen noch ein tröstendes Lächeln schenken — daher die unendlich tief gefühlte Wendung nach B.

Aber nur einen Augenblick ist sie dieses Liebesopfers fähig: Sol la morte il mio pianoto può finir etc. Noch nie ist das Vergehen im Schmerz und die zuverlässige Ahnung der nahen Auflösung so gesungen worden, wie hier von Mozart. Die nun folgende Scene der Anna ist der Rückbick der Scheidenden auf das blühende Leben — es ist der Sinn von Göthe's unsterblichem: So laßt mich scheinen, bis ich werde! — dieses sind die Grundzüge des erhabensten, reinsten, edelsten Charakters, den Mozart geschaffen hat. Auf vielen Bühnen ist Don Juan ein Wüstling, der armselig von einem Mädchen zu dem andern taumelt, mit kaltem Blute Menschen hinmordet, und der Gemordeten in gedankenloser Rohheit spottet, der in dieser tiefen moralischen Entwürdigung keine einzige Kraft, nicht einmal die einer tüchtigen Leidenschaft entfaltet — kurz, ein dumpfes Thier unter menschlicher Maske. Ob dieß ein Gegenstand für die Kunst ist, den Mozart im Sinne gehabt, als er die edelsten Regungen seiner Seele in Tönen ergoß? Daran setzte er die höchste Kraft seines großen Genie's? Im Werke selbst findet sich nicht ein einziger Zug eines gemeinen, niedrigen Charakters. Wir sehen Don Juan in der Introduction bedrängt, fast außer Fassung — dennoch stolz. Ein Zug der Geringschätzung verräth sich in seinem Gesange nach dem blutigen Zweikampfe, aber zugleich in der ganzen Melodie eine gewisse Rührung. Vielleicht möchte Don Juan sich ihrer entäußern, vielleicht schämt er sich ihrer — doch kann er sie nicht unterdrücken. Wir finden ihn nachher lüstern bei Zerline, heuchlerisch im Quartett und zweiten Terzette mit Elvire, scherzend mit Leporello, zu wilder Lust aufgeregt in der Champagnerarie, in hoher Bedrängniß im ersten Finale, wir

sehen seinen furchtbaren Untergang — nirgends ist er der aller menschlichen Regung baare Wüstling.

Sein letzter Frevel ist der an Anna. In ihm und der Ermordung des Gouverneurs ist seine Bahn beschlossen, und wahrlich es ist genug an dem doppelten Verbrechen, das Anna's Leben ganz zerstört. Ohne es zu wissen, hat Don Juan auch sein Geschick dabei entschieden. Er versucht sein frivoles Leben fortzusetzen in Ausgelassenheiten aller Art; Alles mißlingt ihm, Alles, drängt ihn immer näher zur Strafe. Die letzte Gewaltthat, die er an Zerlinen versucht, mißlingt, wie Alles, und treibt ihn in die Flucht. Diese führt ihn an das Monument des Gouverneurs. In dem wilden E-Duett packen ihn zuerst Ahnungen des bevorstehenden Untergangs; es scheint fast, als sey er des Treibens selber müde; sein Scherz mit dem Geiste, sein Hohn ist erzwungen, jene Regungen zu unterdrücken. Und dennoch gibt eben dieser Scherz die letzte Bestimmung über sein nahes Geschick.

So steht nach der Grundanlage des Drama's Alles in nothwendiger Folge und im wirkungsreichsten Zusammenhange. Don Juan mit den edelsten Anlagen, mit einem Herzen voll liebender Gluth, von Menschen umgeben, die ihm keine Befriedigung gewähren können, höher stehend, als sie alle, und doch nicht hoch genug, um in sich selbst und und eignem thätigen Leben Genüge zu finden, um jene zu entbehren — wird seiner edlen Natur abtrünnig, fällt, und wenn er zuletzt dem Wesen naht, das allein seine Sehnsucht hätte befriedigen können, dann ist er durch den eigenen Abfall schon verderbt und nur fähig, auch sie zu verderben.

Ist dieser Untergang einer reichen Natur nicht hin-

länglicher Stoff für ein Drama? — Wozu die doppelte Mordthat am Monumente? Durch diese sinkt er unter die Banditen und Straßenräuber herab, die bestimmte Antriebe haben. Ein Mensch, der sinnlos mordet, kann nur Abscheu erregen, und ist kein Gegenstand für die Kunst. (Ist bei diesen Anläßen Musik?) — Fast eben so störend ist der trockne Spaß mit dem Gläubiger. Es ist nun nicht mehr Zeit zu zerstreuenden Possen; Don Juan kann ihrer nicht mehr fähig seyn, und im Bachanal, womit das Finale beginnt, sucht er nur sich zu betäuben. Wozu wären noch fremde Späße?

Leporello ist ein Tropf, der, in der Schule der Nichtswürdigkeit seines Herrn, eingeweiht in die Geheimnisse der Verführungskunst, erborgten Witz mit origineller Dummheit paart, und — wie jedes Geschöpf dieses Schlages — nur klug erscheint, wenn sein Herr nicht zugegen ist. Daher hebt sich seine Partie nur immer da, wo er nicht mit seinem Herrn in Collision kommt, wie in der Arie: Madamina! il catalogo è questo etc. und im großen Sextett: Sola, sola in bujo loco etc. im zweiten Akte, wo er sich ganz ausbreiten kann, ohne zu riskiren, daß sein Herr ihn mit seinen Albernheiten prostituire. Hingegen in Gesellschaft seines Herrn ist er nur das Echo des erstern, um doch etwas zu sagen, ohne sich zu blamiren. Solche nachbetende Stellen sind unter Anderm vorzüglich im ersten Finale, — Der Dichter hat freilich zu sehr auf diesen faden Spaßmacher gerechnet, daß durch ihn nicht selten der Totaleindruck mancher ernsthaften Scene geschwächt, oft gänzlich vernichtet wird, wie bei der Mordscene auf dem Kirchhofe und besonders bei der Geisterscene, wo er völlig zum Hanswurste herabsinkt. Die ganze Scene

hätte sich selbst verderben müssen, hätte Mozart nicht Leporello's Partie als bloß ausfüllendes Accompagnement, mit dem Basse gehend in: La terzana d'avere mi sembra etc. behandelt, worin er alle Aufmerksamkeit nur auf Don Juan leitet, und Leporello's Worte nur mit den Triolen weniger bemerkt dahin rollen läßt.

Ottavio ist — ein wahrer Bräutigam. Er will die gekränkte Ehre rächen, und zittert bei dem Gedanken an die Möglichkeit, sein Leben dabei zu verlieren. Selbst das Schwankende seines Charakters malt Mozart vortrefflich in der Arie: Il mio tesoro intanto etc. Die ganze Musik seiner Partie malt den Jüngling, dessen Feuer, gebunden durch die süßen Bande der Liebe, nur hier und da noch auflodert, schnell aber wieder in den Busen zurückkehrt, wenn ihn sein Bräutigamsstand an die Pflichten für sein Mädchen erinnert. Anna's Besitz liegt ihm näher am Herzen als die nutzlose, gefahrvolle Rache des — doch nun einmal todten — Vaters.

Masetto's Charakter erlangt seine meiste Bestimmtheit durch die späterhin eingelegte Arie: Ho capito signor si etc. und mit dem Anfange des ersten Finals: Presto! presto! pria ch' ei venga etc. Der Bauer ist in beiden Stellen in der Declamation sowohl, als im Accompagnement meisterhaft geschildert. — Der Gouverneur, so kurz seine Scene ist, so edel ist sein Charakter behandelt. Und wie schön malt Mozart die Stelle, wo der Verwundete mit äußerster Anstrengung spricht, da ihm der Stich die Luft versetzt, immer in abgebrochenen Noten, ein Achtel, ein Viertel, dann wieder Pausen. Endlich bei abnehmendem Athem bleiben die Achtel aus und die einzelnen abgebrochenen Athemzüge erscheinen in Gestalt einzelner Viertel zwischen Pausen in

jedem Takte. Erst wo die Singstimmen schweigen, malt Mozart mit der klagend einfallenden Oboe das Winden und Krümmen des Sterbenden. Dieses Solo hebt sich auf dem trefflich gewählten Instrumente bei der schwachen Begleitung meisterhaft heraus; der Hörer selbst fühlt ein unwillkürliches Zusammenziehen in der Brust. Wie viel Ueberlegung herrscht in der Abnahme dieser Stelle durch die Flöte mit dem Fagott! Man kann hier malerisch sagen: Mozart hat seine Farben trefflich in einander verschmolzen. Diese Scene ist überhaupt classisch.

Elvira, das treueste Bild eines edlen, gemißhandelten Weibes, das, vom Gram und Gefühl ihres Unglücks, niedergebeugt, ihren traurigen Verhältnissen entfliehen will und nicht kann ihren Verführer hassen, verabscheuen möchte, und noch immer mit Liebe an ihm hängt. Ihre Würde, so wie ihre Schwermuth wird sehr wahr mit Es geschildert.

Zerline scheint ein Lieblings-Charakter von Mozart gewesen zu seyn, denn sie ist con amore bearbeitet und ganz das unbefangene Naturmädchen mit einer gehörigen Gabe Vorwitz unter dem gewöhnlichsten Deckmantel der Sanftmuth und Eingezogenheit. Schon die Wahl der ruhigen Tonart F in: Batti, batti o bel Masetto etc. und der andern sanftfließenden, tändelnden C in: Vedrai carino etc. charakterisiren sie hinlänglich.

Das Terzett in der fünften Scene, wo Elvira erscheint: Ah chie mi dice mai — drückt die Angst der Forschenden mit den lebhaftesten Farben aus. — Wie schön ist die Abwechselung im Accompagnement, welche Farbenmischung der Instrumente und welche Charakteristik in der Aktion in der allbeliebten Arie Leporello's: Madamina! il catalogo è questo. — Man fühlt gleichsam

in den kurzen Achtelnoten das Hin- und Herdeuten mit dem Finger bald auf dieses, bald auf jenes Mädchen, und die staccato herunter burzelnden Läufer zeigen das Wegmessen ganzer Provinzen auf der Bandrolle. Da, wo er in der Erzählung schneller wird und die Mädchen geschwinder vorzeigt, häufen sich auch die Instrumente zum lärmenden Tutti: V' han fra queste contadine, cameriere, cittadine, v' han contesse, baronesse, marchesane, principesse. —

Die später eingelegte Arie Elvirens: In quali eccesse, o numi! etc. ist ganz charakteristisch und unstreitig eine der vollendeisten, die Mozart je schrieb, und leistet allen Forderungen des Aesthetikers Genüge. In der Declamation liegt so viel Weichheit, und doch so viel Tiefe der Empfindung, in der Melodie so viel Ausdruck des edelsten Schmerzes; — sie reißt unwillkürlich mit sanfter Rührung allmählich zur innigsten Theilnahme hin. Sie packt nicht, aber ihr modificirter Stufengang wirkt desto sicherer, bleibender, schöner — wie es jedes vollendete Kunstwerk sollte.

In dem muntern Hochzeitchor: Giovinette che fatte all' amore etc. malt Mozart die reinste, innigste Freude, wie sich unschuldige und gute Naturmenschen freuen.

Elvirens Arie: Ah fuggi il traditor! etc. ist ein contrapunktisches Kunststück. Es scheint, als habe Mozart zeigen wollen, daß er auch in Bach'scher Manier schreiben könne.

Ihr Styl ist schön, aber von allen andern Piecen dieser Oper so unendlich verschieden, daß ihre Ausführung bei den Vorstellungen befremdet, und wie mit dem Schlag einer Zauberruthe in das goldene Zeitalter Bach's, Händels und Hasse's versetzt. In Ansehung des

Taktes ist sie für manche Sängerin eine gefährliche Klippe, weßhalb man sie auch häufig wegläßt.

Das große Quartett: Non ti fidar o misero! — gehört nicht allein zu den vortrefflichsten Compositionen im Don Juan, sondern auch in allen Werken seines unsterblichen Schöpfers. In ihm sind alle Forderungen eines guten Quartetts auf's Angenehmste befriedigt.

Die Arie Don Juan's: Fin ch' han dal vino calda la testa etc. ist das Charakterstück der ganzen Rolle. Hier malt sich die wilde, taumelnde Freude des Wollüstlings unverkennbar, besonders in: „Se trovi in piazza" — wahre Tanzmusik; Alles schnurrt, geigt und pfeift lustig schwärmend durch einander; Alles dreht sich im Kreise und musicirt in vollem Athem. Eben so charakteristisch ist Zerlinens Arie: „Batti, batti, o bell' Masetto etc.

Das erste Finale ist wohl eines der vorzüglichsten vielleicht von allen, die je geschrieben wurden. — Man merkt es gleich, wenn der Dichter Etwas für den Componisten that, daß er er es zehnfach zu vergelten wußte. Die Anlage ist wirklich brav und das einzige Gelungene im ganzen Texte. Alle Erfordernisse eines guten Finale's sind berücksichtigt, öftere Abwechselung, keine Leeren, das Ensemble gewählt und kein zweckloses Kommen und Gehen der Personen, die Vereinigung zum letzten Chor aus dem Anfange zwanglos entwickelt. Was Mozart für dieses Finale that, ist außerordentlich. Seine Schönheiten lassen sich nur empfinden und von Kennern beim Lesen der Partitur verstehen. Wie wechselnd die Gefühle! welche Combination der Charaktere! Von der ersten Privat-Streitigkeit Masetto's mit seiner Braut an, bis zum allgemeinen Lärmen am Ende, durch alle

Abwechselungen der Empfindungen consequent bearbeitet. Masetto — man sieht in ihm die Hauptperson des Finales — erneuert es immer fort durch alle Abwechselungen; bei der lustigsten Musik brütet er über Rache. Die Menuett und das Gespräch der verschiedenen Personen während derselben ist ganz aus der Natur gegriffen. Keines hat auf das Andere Bezug, und die Musik geht ihren eigenen Gang. Das hier angebrachte Kunststück mit der Vereinigung dreier verschiedener Taktarten verdient Bewunderung und gibt die schönsten Aufschlüsse über die Behandlung dieser Taktarten.

Der Schlußchor: „Trema, trema scelerato!" ist die Krone dieses Meisterwerkes. Wie malt die Behandlung der Geigen die Verwirrung! Welches immerwährende Aufbrausen, Wogen und Stürmen in den Triolen! Die Blasinstrumente vereinigen sich mit dem Chor, der Don Juan nicht zum Worte kommen läßt und immer schrecklicher hereinbraus't. Seine Wirkung ist einzig und das Ideal seiner Größe unerreichbar!

Das Terzett im zweiten Akte: „Ah taci ingiusto core etc." mit seiner sprechenden Declamation ist trefflich gearbeitet. Das Ganze gleicht einem italienischen Abendgemälde. —

Das Ständchen mit der Mandoline ist ganz im Geschmack italienischer Serenaden. Welche süßen Töne überredender Liebe, welch warmer Odem im Gesange und Accompagnement!

Das große Sextett: „Sola, sola in bujo loco palpitar il cor mi sento" etc. ist ein erhabenes Gegenstück zum Quartett des ersten Aktes und dem ersten Finale. Jede Forderung wird in ihm befriedigt; man muß es

aber sehr aufmerksam studieren, wenn man die Enden des künstlichen Gewebes herausfinden will.

Der Choral, so wie die Gesangstellen der Statue und Don Juan's, ist von ungeheurer Wirkung, und Mozart ist in Behandlung solcher Stellen ganz originell. Etwas Aehnliches hat der Orakelspruch Neptuns im Idomeneo.

Die Armuth des Dichters im zweiten Finale ist zu auffallend, und fürwahr nur ein Mozart konnte ihre Blöße bekleiden. Er hat Alles aufgeboten, um die Zuhörer zu amüsiren, und wie schön ist es ihm gelungen! Ueberhaupt gelang Mozart Alles, sein schöpferischer Geist wußte aus Nichts ein schönes Etwas hervorzurufen. Fürchterlich schön ist der Eintritt des Geistes, das Erscheinen eines mehr als menschlichen Wesens vortrefflich idealisirt. Hier stehen die Posaunen an ihrem eigentlichsten Platze.

So wenig Einheit des Gefühls der Dichter in den Text gebracht hatte, so wenig konnte Mozart wiedergeben. Eben jenes Ineinandergreifen zu einem Zwecke, jenes ununterbrochene Fortstreben zum Ziele und am Ende die scheinbar ruhige Freude, Alles dieß war für Don Juan verloren. Wild brausen die widersprechendsten Gefühle im planlosen Style durcheinander. — Wie war es möglich, aus diesem Plane ein schönes Ganze hervorzurufen? Und dennoch ist Don Juan eins der reichsten Werke an Kunstschönheiten. Aber immer nur im Einzelnen. Jede Scene ist für sich schön und bildet ein einzelnes Kunstwerk, das nie auf das neben ihm stehende Bezug hat. Man beurtheile diese Oper nie als ein Kunstwerk. Don Juan ist kein schönes Ganze, es ist eine Bildergallerie einzelner Schönheiten.

Man muß erstaunen, wie Mozart bei solchen grotesken Sprüngen des Sujets dennoch so viel Großes mit Kleinem, den größten Schreck mit dem fadesten Spaße zusammenstellen konnte. Denn man halte nur die Geisterscene gegen die Bauernhochzeit, die Mordscene gegen die Arie: Fiu ch'han dal vino etc.! — —

Daß das Sujet, diese so abgeschmackte Farce, weiland jesuitischer Erfindung ist, ist bekannt. Nur zu bedauern, daß Mozart seine himmlische Musik daran verschwendet hat.*)

Anekdote.

Es ist doch wohl nicht so ganz recht, sagte Jemand zu dem Componisten Whitefield, daß Sie bekannte weltliche Lieder in Kirchengesänge verweben!

„Wollt Ihr denn," rief er aus: „daß der Teufel allein im Besitz schöner Arien seyn soll?"

---

*) Ich würde es mehr bedauern, wenn Mozart den Don Juan gar nicht componirt hätte.

Anmerk. des Herausgebers.

Historischer Blick auf das Rheinweinlied.

Jener in mehren Blättern sich befindende Artikel, welcher zu beweisen sucht, daß der Dichter des bekannten Rheinweinliedes: „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher", dessen vorletzte Strophe mit den Worten: „Am Rhein, am Rhein, da wachsen uns're Reben!" anfängt — nicht Claudius, sondern der im Jahre 1823 verstorbene Kirchen- und Ministerialrath Sander sei, — veranlaßt mich zu der Berichtigung, daß jenes Rheinweinlied zuerst unter diesem seinem Namen in der von H. Voß herausgegebenen Blumenlese (für das Jahr 1776) bekannt, und Claudius sowohl unter dem Liede selbst, als auch im Register, und hier noch mit der Bemerkung: Claudius, sonst auch Asmus, aber seit Johannis 1775 nicht mehr Bote in Wandsbeck, als Dichter dieses Liedes genannt wurde. J. André (Vater des jetzt noch lebenden André in Offenbach, unter Anderm Verfasser der „Theorie der Tonsetzkunst"), ein persönlicher Freund von Claudius, setzte dieses Lied sogleich in Musik, und gab solches in seinem in Offenbach erschienenen „musikalischen Blumenstrauß für 1776" heraus, von welcher Zeit an dieses Lied zum Volksliede geworden, in späterer Zeit aber

diesem und jenem Componisten, und unter diesen auch dem Herrn Capellmeister J. A. P. Schulz, fälschlicher Weise zugeschrieben worden ist. Ich glaube, daß diese musikalisch-historische Berichtigung für das Publikum nicht ohne Interesse sei.

Miscellen.

Als Haydn nach Prag zur Krönung des Kaisers Leopold II. eingeladen wurde, schrieb er: „Wo Mozart ist, kann sich Haydn nicht zeigen!"

Als er Mozarts Tod erfuhr, rief er mit tiefer Rührung und thränendem Auge: „Mozarts Verlust ist unersetzlich; sein Spiel am Clavier vergesse ich in meinem Leben nicht; das ging ans Herz."

Ueber die Oper Eurypanthe hat die Verfasserin das richtigste Urtheil selbst ausgesprochen, sagte ein Witzbold, denn Lisyart sagt darin:

„Die Weise tadl' ich nicht,
„Allein die Worte vom Gedicht."

Magister Dittrich und Bettelträger Grill.

(Humoristische Skizze von Ernst Ortlepp.)

I.

In der alten Universitätsstadt Wittenberg, wo schon der verrückte Prinz Hamlet zu studieren Lust hatte, und aus welcher seit Luthers Zeit so mancher große Mann hervorgegangen ist, erlangte auch der Magister Dittrich seine Bildung, von welchem wir hier dem geneigten Leser Einiges erzählen wollen. Der sehr gelehrte Herr Magister Dittrich brachte es zwar in seinem Leben weder zu einem großen Ruhm noch Reichthum, doch das ist ja nur gar zu häufig das Schicksal der größten Geister. Aber sintemalen er so ganz absonderliche Gedanken über Leben und Welt hegte, in denen er mit seinem Busenfreunde Grill, gleichfalls einem Originalgenie, zum Theil harmonirte, so glauben wir den Liebhabern der Geschichte und der Geschichten einen Dienst zu erzeigen, wenn wir hier einige biographische Fragmente, die freilich nur sehr dürftig sind, aus dem Leben der Beiden mit Unrecht total vergessenen Leute aus dem Staube aufwühlen und der Lesewelt mittheilen.

Der Geburtsort von Magister Dittrich läßt sich

nicht mehr ermitteln; auch von seinen Eltern ist nichts bekannt. Denn nur sein ganz absonderlicher Geist hat die Augen der Mitwelt einigermaßen auf sich gezogen, besonders wegen einer fixen Idee, weil er die Menschen sammt und sonders für Thiere, und dagegen die Thiere für die eigentlichen Menschen hielt, worüber er mit seinem Freunde Grill schon als Student oft in heftige Debatten rieth, wobei der etwas verstandesschwache Grill, der aus einem Dorfe bei Leipzig gebürtig war, immer dem geistig weit überlegenen Mag. Dittrich unterliegen mußte, obwohl er sich bei Dittrichs Behauptung keinesweges beruhigen konnte, und nach einer Pause des Schweigens immer wieder vor sich hinmurmelte: Aber, mein Gott! Es kann ja doch nicht seyn! Nein, es kann nicht seyn! Du sagst, ich sey eine Mittelrace zwischen Esel und Pferd, aber ich weiß es ja doch zu genau, lieber Dittrich, daß ich weder ein Pferd noch ein Esel bin!" Indeß kam Grill mit seinen rohen Zweifeln doch nie gegen Dittrichs feine Dialektik fort und hielt sich dann allemal wenigstens einen Tag lang für ein Thier, worauf jedoch am folgenden seine bescheidene Skepsis aufs Neue erwachte.

Es war einer der traurigsten Tage für Dittrich, als sich Grill von Wittenberg nach Leipzig wandte, um dort sein Glück zu machen, was leider erst nach vier Jahren gelang, wo Grill nach vielem Hunger und Elend Concert- und Bibliothekaufwärter mit 150 fl. fixem Gehalt wurde, ohne die mancherlei ihm zufließenden Sporteln. Grill hatte in Wittenberg Theologie studiert und sich 5—6mal auf die Kanzel gewagt, war aber jedesmal in der Predigt stecken geblieben. Dem Magister Dittrich war es aufs Haar ebenso gegangen, weil er

schon damals immer auf sein Thema zurück verfiel, daß die Menschen eigentlich Thiere seyen, worauf es unruhig in der Kirche wurde, was ihn völlig aus dem Contexte brachte.

Dittrich hätte nimmermehr geglaubt, daß Grill mit seinem weit schwächeren Genie früher ein in seinen Augen so bedeutendes Glück machen würde, als er selbst, und wurde durch diese Betrachtungen in dem Entschluß bestärkt, Grills Beispiel zu folgen und sich auch nach Leipzig zu begeben, obgleich er außer Wittenberg beinah noch keine Stadt — zumal eine so große — gesehen hatte. Das nahe Schilda, Belgra und Mühlberg konnte er nicht in Anschlag bringen. Auf der einen Seite fürchtete er sich vor Leipzig; auf der andern Seite aber lockte es ihn wieder, und zwar doppelt, weil er nach dem Busenfreunde Grill, ohne den er nicht wohl leben konnte, eine gewaltige Sehnsucht fühlte, die durch Grills zärtliche und winkende Briefe auf eine solche Höhe gesteigert wurde, daß Dittrich wirklich am 26. April des Jahres 1697 nach Leipzig abreiste — per pedes apostolorum.

II.

Der Mag. Dittrich wurde bei dem ersten Anblick Leipzigs durch die Pracht und die von der Ostermesse aufs Höchste potenzirte Großartigkeit der Stadt dermaßen konsternirt, daß er unter acht Tagen zu keiner rechten Besinnung kam. Er hatte eigentlich bisher noch gar nicht gewußt, daß es so viele Menschen — die er freilich auch jetzt noch für Thiere hielt — und so vielen Reichthum in der Welt gebe, als er hier mit sichtlichen — einigemal thränenvollen Augen — erschaute, weil Jedem die Augen

übergehen, der Herrlichkeiten sieht, die er nicht besitzt und nie besitzen wird.

Es war ein großer Moment, wo sich Dittrich und Grill einander in die Arme stürzten, und ein noch größerer, wo Grill den Busenfreund, den er auf der Straße traf, mit sich fortriß in seine Wohnung, deren Glanz Dittrich völlig blind machte, wobei Grill ruhig und selbstbefriedigt bemerkte: „Ja, so leben wir hier in Leipzig!" Den dritten und höchsten Grad des Erstaunens erreichte Dittrichs innerer Mensch, als ihm Grill, der schon 40jährige Bursch, ein ganz allerliebstes, in schönster Jugendfülle blühendes Frauenzimmer als seine Frau vorstellte, die den Freund ihres Mannes mit einem Gemisch von lebenswürdiger Schüchternheit und freier Unbefangenheit bewillkommete, so daß Dittrich an seinem Gedanken, ob die Menschen eigentlich Thiere seyen, wirklich für einen Moment zweifelhaft wurde.

Es kam in dem Augenblicke noch Besuch von mehreren Damen, deren Schönheit den Mag. Dittrich in noch größere Verwirrung setzte. Die Stunde des Concerts war nah. Da erschien ein Billet von einem Flötenbläser, welcher meldete, daß er plötzlich krank geworden sey.

Grill versetzte definitiv: „Es muß aber heute geblasen werden!" Denn erst spielen wir die Symphonie, dann kommt die Arie, und dann die Flöte! Es steht so auf dem Zettel und bei diesem muß es durchaus verbleiben!

„Es kann aber nicht geblasen werden, lieber Grill," versetzte der Abgesandte.

„Ich wiederhole, es muß!" entgegnete Grill, über welchen imperatorischen Ton sich Dittrich im Stillen

höchlichst verwunderte und im Innern eine Art von Ehrfurcht vor Freund Grill gewann.

Die schönen Damen suchten den fortwährend philosophirenden Dittrich aus einem Traume aufzuwecken, der ihm so eben im Kopf herumging, und dessen Resultat er endlich mit den Worten zum Besten gab:

Für heute werde ich wirklich schwankend, ob die Mädchen — unter denen es viele Schlangen gibt, eigentlich Tauben oder Blumen sind?

Man verstand den Magister nicht, dessen Worte von Seiten der Anwesenden herzlich belächelt wurden, was ihm jedoch als Zeichen des Beifalls recht wohl zu gefallen schien. Doch es schlug bereits drei Viertel, und punkt 6 Uhr ging das Concert an, weßhalb jetzt aufgebrochen wurde.

III.

Der Herr Mag. Dittrich war bei seiner Ankunft in Leipzig zwar ein wenig erstaunt, doch sehr bald damit aufs Reine gewesen, daß das Ganze eigentlich nichts weiter, als ein großer Ameisenhaufen sey, in welchem Alles durcheinander wühle. Doch wurde er in seiner Hypothese wieder einigermaßen irr, als er in das große Concert eintrat, sintemalen er noch nie eine Ameise gehört, die ein musikalisches Talent entwickelt hätte.

Er für seine Person war eigentlich nur roher Dilettant, da er zwar die Kirche regelmäßig besucht und darin mit lauter und vernehmlicher Stimme seinen Choral mitgesungen, jedoch niemals einen Trieb verspürt hatte, sich näher mit dem Studium des Gesangs und der edeln Musica zu beschäftigen. Da er es eigentlich nicht liebte, in großer Gesellschaft zu seyn, so hatte er noch nie ein

Concert besucht, und einen Ball bloß ein einziges Mal, wo er alle Anwesenden für Flöhe hielt, weil sie große Lust am Springen fanden, wobei er in einem Winkel saß und sich über die hüpfenden Wesen im Stillen halbtodt lachte. Daß er heute ins Concert ging, that er eigentlich bloß seinem alten Busenfreunde zu Gefallen, der ihm ein Freibillet gegeben hatte.

Indessen gerieth er in dem Concert auf allerlei neue Ideen, die ihn sein Mitkommen nicht bereuen ließen. Er sah ganz deutlich und unumstößlich, die erste Sängerin war eine Nachtigall, der in der Mitte des Orchesters stehende Musiker, dessen Contraviolon das Ganze mit dem Grundbaß zusammenhielt, war der König der Thiere, der Löwe, mit seiner allmächtigen Stimme; die Violons und Violoncellisten waren große und kleine Hummeln, die Bratschen eine surrende Käfergattung, die Violinisten halb Bienen und halb Heuschrecken; die Trompetisten Bienenkönige, die Posaunisten brüllende Stiere; die Flötisten Kanarienvögel, die Hoboespieler Wespen und Hornissen, die Clarinettisten halb Wachteln, halb Finken, die Hornisten muhende Kühe und der dirigirende Musikdirektor selbst ein Adler, der auf einem Baumgipfel saß, und die Flügel nach dem Takte hob und senkte, ohne selbst mitzusingen und mitzuspielen. Die anwesenden Zuhörer waren theils Esel, theils Ochsen, theils Gimpel, theils Wind- und Bologneserhunde, Kälber, Katzen und andere zahme Thiere; die Zuhörerinnen spalteten sich gleichfalls in mehrere Abtheilungen; es waren theils junge hübsche Täublein, theils Bachstelzen und Rothkehlchen, theils Gänse, theils alte Käuzlein und bunt schillernde Schlänglein; er glaubte sogar einige Kröten zu bemerken.

Herr Mag. Dittrich gab nach jeder Piece gegen die neben ihm sitzenden schönen Damen sehr befremdende Urtheile über die Musik von sich. Bald lobte er die Lerche oder Nachtigall wegen ihrer reinen und geläufigen Stimme; bald meinte er, die Bienen auf dem Lindenbaume hätten musicirt wie an einem Sommerabende um die Johanniszeit; bald sagte er, der Adler sey zum Direktor doch ein wenig zu klein, bald bezeigte er Angst, wenn ein Fortissimo eintrat, von den Hummeln und Wespen gestochen zu werden, dagegen er beim Pianissimo sorgte: „Jetzt haben sie sich an die Blumen gesetzt — da können wir ruhig seyn;“ und so ging das fort zu großer Belustigung der Umsitzenden, welchen die originellen Gedanken des Mag. Dittrich vielen Spaß machten. Doch wir brechen ab (denn es ist hier Alles bloß Skizze), um den Mag. Dittrich in einer andern Situation wiederzufinden.

IV.

Dittrich und Grill saßen noch nach Abends um zehn Uhr in einer Weinstube, denn beide waren keine abgesagten Feinde der Spirituosa. Dittrich war heute recht sentimental, weil er gar kein Geld hatte, wie das bei einem hungrigen Leipziger Magister in der Tagesordnung ist. Er dachte so recht im Innern darüber nach, wie der gewöhnliche, geistig untergeordnete Mensch, für welchen er Grill unbedingt ansah, sein Glück mache, und eine höher begabte Natur dem Verderben anheimfalle.

„Grill,“ sagte er endlich, „ich bleibe doch bei meiner Meinung, wenn auch die ganze jetzige Zeit meine Poesie und die Wahrheit derselben nicht versteht. Alle Genies machten von jeher die Welt an sich irr, und das

geht mir ebenso." — „Ich weiß nicht, wo du hinaus willst," versetzte Grill; sprich dich doch näher aus!"

„Und da kannst du auch noch fragen," erwiederte Dittrich, da du doch meine Weltansicht von jeher kennst und weißt, daß ich alle Menschen für Thiere ansehe, in welcher Meinung ich durch die Beobachtung langer Jahre bestärkt worden bin. Laß uns um uns herumschauen, lieber Grill, höre mich an, und sage dann, ob ich wohl Unrecht habe? Sieh dir die Wesen an, die man fälschlich Menschen nennt, sind sie nicht allesammt Thiere? Findest du nicht unter ihnen gemästete Ochsen und Gänse, Schweine, Löwen und Tiger, Schlangen, Eidechsen, Froschgesichter, Habichte mit gebogenen Nasen, Sperlinge und Papageie, schlaue Füchse, falsche Katzen und Kätzinnen, Ratten, die Alles auffressen, sammelnde Hamster, baulustige Biber, Elendthiere, Lastpferde, in's Joch gespannte Ochsen — mit Verlaub, wie du einer bist — Mücken, literarische Eintagsfliegen, gejagte Hasen, treue, aber nur um des Brodes willen schmeichelnde Hunde, nagende Wespen, fleißige Bienen, nichtsthuende, zirpende Cikaden, hurtige Wiesel, Esel, Skorpione, Rhinocerosse, Maulwürfe, die Alles unterminiren, Eulen, die den Tag scheuen, Adler, die sich in die Wolken schwingen, junge Vögel, die schon nach dem ersten Ausflug zu Grunde gehen, große Hunde, auf welche die größten Leute kommen, Insekten, welche stechen u. s. w. sage, mein lieber Grill, findest du das nicht Alles in buntester Mischung durcheinander? Und gesteh es mir aufrichtig, sind wir denn eigentlich Beide nicht selbst Ochsen?"

Grill ahnte zwar die Wahrheit dieser Behauptung, die Manches für sich hatte, aber brachte doch einige Zweifel auf. Da indeß Dittrich sie widerlegte, so

ging er abermals für heute in Dittrichs Ideen ein, dessen überlegenen Geist er im Stillen zu bewundern nicht umhin konnte.

V.

Als Skizzist hat der Autor dieser Piece nicht die Verpflichtung auf sich, jeden seiner Helden ausführlich zu behandeln. Er wirft über sie nur Einiges hin, und damit Punktum. Eins der Hauptdata über Magister Dittrich ist noch übrig, nämlich die Geschichte seiner Liebe, die leider tragikomisch endigte.

Dittrich wohnte in der Petersstraße fünf Treppen hoch, und gegenüber stand das Haus eines der reichsten Bankiers in Leipzig, der eine einzige sehr schöne Tochter, Namens Natalie, hatte, welche Dittrich, da er bereits längst in heirathsfähigem Alter war, täglich mit schmachtenden Blicken beliebäugelte. Natalie saß stets im Erker, ihm den Rücken zukehrend, woraus er auf heimliche, gewaltsam unterdrückte Liebe schloß, um so mehr, da sie sich, wenn er aus dem Fenster schaute, alle fünf Minuten einmal umwandte, und mehrmals wie gebannt an seine Blicke schien. Dieser Umstand erheiterte die eigentlich recht düstern und einförmigen Tage des Magisters in bedeutendem Grade, dieweil er wirklich im Stillen einige Hoffnung faßte. Von früh bis in die Nacht beschäftigte ihn die gegenüberwohnende schöne Taube, aus der seiner Ansicht nach gewiß nie eine Schlange werden konnte. Wie oft ergriff ihn ein ungestümer idealischer Drang, hinüberzueilen zu dem holden Wesen und ihr zu sagen: „Du liebliches, süßes Täublein, schon längst war ich dir von tiefster Seele ergeben, und auch du schienest mit meinen innern, durch die Augen

redenden stummen Gedanken zu harmoniren! Ich bin kein Geier! — Wollen wir nicht mit einander die Bahn des Lebens durchfliegen?

Aber er fürchtete, daß nach dieser Anrede Natalie etwa lachen könnte, und das Lachen der Frauenzimmer hatte nur schon gar zu oft seine tieffühlende Seele im Innersten verwundet.

An einem Abende traulicher Unterhaltung entdeckte er Grill seine stille Leidenschaft, der über Dittrichs Kühnheit erstaunte. Natalie war eine der reichsten Bankierstöchter. Dittrich meinte, wenn er ihr ein zärtliches Gedicht überschickte und — um ihr einen Beweis seiner Kenntnisse zu geben — seine Menschen- und Thiertheorie auf eine zarte Weise hinein verwebte, so müsse das nothwendig auf ein weibliches Herz die erstaunlichste Wirkung thun.

„Wenn du das wagst, so wird sie dich für verrückt halten!" entgegnete Grill wohlmeinend abrathend.

Doch Dittrich fühlte sich schon am nächsten Tag ganz absonderlich begeistert, und schrieb, nachdem er sich an den Strahlen seiner Sonne eine süße Stunde lang satt gesogen, ein so zärtliches als gelehrtes Poem, welches schon am Abend desselben Tages in zierlicher Abschrift zu Natalien gelangte. In dem Hause des Bankiers, wo gerade Soirée war, wurde es einer größern Gesellschaft entfaltet, und diente dazu, die Lust des Tages zu erhöhen.

Am folgenden Morgen erhielt Dittrich, der sich selbst in dem Poem als vierfüßiges Thier aufgeführt hatte, die Antwort: „daß sich die Heirath zwischen einem vier- und zweifüßigen Thiere nicht schicke, was sehr bedauert werde."

Die Liebe macht den weisesten Menschen verrückt. Dittrich versank von der Zeit an in eine stille Melancholie. Alle Versuche Grills vermochten nicht, ihn aufzuheitern. Die Bücher ekelten ihn an, zumal da keins mit seinen originellen Ansichten über Menschen- und Thierwelt übereinstimmte. Er brütete immer mehr in sich selbst hinein und versenkte sich besonders immer tiefer in die eine Untersuchung, „ob die Taube eigentlich eine Schlange sey," bis er sogar eine Disputation schrieb über das Thema: „Alle Tauben sind Schlangen," worüber er endlich verrückt wurde. Man brachte ihn in die Irrenanstalt nach Waldheim, wo er nach einiger Zeit starb; dagegen Grill hohe Jahre erreichte und bis in sein Greisenalter der ruhige, verständige, bornirte Mann blieb, der er von jeher gewesen war.

Der Walzerkönig Strauß in Frankfurt.

Ein Concert, wobei das Ohr der Herold war, der die Füße zum lustigen Kampfe aufforderte, gab Hr. Johann Strauß von Wien im Saale der Oranienburg. Ich fand zum Glück noch ein Plätzchen vor dem Corridor auf der Treppe, dessen umklammertes Geländer mich vor jähem Sturze schützen mußte. Ob die weite Entfernung von dieser Musik ihre Ecken abgeschliffen, oder ob sie keine Ecken hatte, weiß ich nicht zu unterscheiden. Genug — was ich vernahm, gehört ins Reich der Fata Morgana, und wie Mährchen aus dem Schlaraffenland klang es in meinen Ohren. Wahrlich, Hr. J. Strauß ist in seiner Art ein Shakspeare und Mozart, und sein Bild verdient daher neben jedem zu hängen, dessen Original das im vollsten Sinne des Worts erfüllt, für was es sich gibt, und für nicht mehr gelten will. Unsere Künstler haben großes Unrecht, wenn sie über den Mann ihre Spottdichterader versuchen. Herr J. Strauß benutzt die Schwächen seiner Zeit. Das thäte Jeder, wenn Jeder die Mittel dazu besäße. Wer bliese nicht mit in Oberons Horn, wenn es ihm verliehen wäre? Strauß erspielt sich einen goldnen Regen. Ist's seine Schuld, wenn der goldne Geschmack recht mit den Füßen davon

flieht? Wer ihn zum Fetisch der Menge erhebt, mag es verantworten. Strauß und Democrit sind in Beziehung des Lachens Zwillingsbrüder. — Was thut denn Herr Strauß so Sündhaftes? — Er befestigt und erweitert sein angestammtes Reich. Das thaten schon Andere vor ihm, und ihnen erblüht der Lorbeer. Cäsar war ein vollkommener Feldherr, Kotzebue ein vollkommener Lustspieldichter, Plato ein vollkommener Weiser, — Herr Strauß ist ein vollkommener Tanzgeiger.

Anekdote.

Mehrere Zuhörer waren entzückt über das Orgelspiel eines trefflichen Organisten. Einige sagten das laut. Da trat der Bälgetreter hinzu, und sprach recht pathetisch: „Ich habe aber auch die Bälge dazu getreten!“

Briefe von C. M. v. Weber an Gfr. Weber.

Jahr 1810.

I.

(Von Darmstadt, ohne Angabe des Tages.)

Liebster Freund und Bruder!

Längst schon hätte ich Dir geschrieben, wenn nicht zwei kleine Ursachen mich bis jetzt davon abgehalten hätten. Erstens — habe ich nichts zu schreiben, denn der ganze Stoff wäre auf das Thema

„ich ennuyire mich"

reducirt gewesen, Zweitens war ich zu verstimmt, und drittens sind mir, und ergo auch Dir, verstimmte Saiten und Briefe zuwider. Damit Du aber nicht etwa denkst, daß ich auch zu der Raçe gehöre, die „aus den Augen aus dem Sinn" im Schilde als Motto führt, so greife ich nach einem langweiligen Gänsekiel, um Dir in dem langweiligen Darmstadt*) langweilig zu erzählen — daß ich Langeweile habe.

*) Das höhere Aufblühen der großherzoglichen Residenzstadt war damals nur erst im Beginnen.

Mit Fug und Recht könnte ich hier meinen Brief schließen, denn ich habe mein Thema rein erschöpft; aber ich denke zu gern an mein liebes Mannheim, oder vielmehr an dessen liebe Bewohner, als daß ich nicht noch ein wenig mit Dir kosen sollte. Vermöge der mir angebornen gottähnlichen Faulheit erzähle ich Dir meine hier erlebten ledernen Schicksale nicht, sondern bitte Dich meinen an Berger*) geschriebenen Brief durchzusuchen, um daraus meinen vergnügten Aufenthalt zu beneiden.

Mit Vogler habe ich sehr selige Abende verlebt. Er hat ein Requiem für sich geschrieben, was Alles übertrifft, was ich bisher von kontrapunktischen Künsten, die zugleich Herz und Gefühl ansprechen, kenne. **)

Aschaffenburg den 15. April.

Da ich in Darmstadt verhindert wurde meinen Brief zu vollenden, so schreibe ich hier noch ein Wörtchen dazu und laß ihn dann in Gottes Namen laufen. Ich gebe heute hier Concert und bin sehr neugierig wie es ausfallen wird. Morgen gehe ich nach Amorsbach zum Fürsten von Leiningen, und von da über Frankfurt wieder nach Darmstadt wo ich den 30. unfehlbar Concert gebe. Es wäre gar schön, wenn Du und Dusch***) mit Berger dahin kommen könnten. Es ging mir hier so konfus wie überall; Hatzfeld ist nicht hier, drei bis vier von denen, an die ich Briefe hatte, sind krank, kurz es

*) Der damals am Mannheimer Theater angestellte, Webern von Stuttgart her bekannte, sehr brave Tenorist Louis Berger.

**) Nach Voglers Tode erschienen bei B. Schott's Söhnen.

***) Alexander v. Dusch, jetzt badischer Minister-Resident.



war eine Teufelswirthschaft ehe ich das heutige Concert zu Stande bringen konnte. Ich hätte Berger gern geschrieben, aber ich stehle mir die Zeit vom edlen Essen ab, um diesen Wisch vollenden zu können, denn Du kannst Dir denken, was ich die paar Tage zu rennen und zu laufen hatte.

Alle Briefe an mich müssen wieder nach Darmstadt geschickt werden.

Jetzt leb wohl! auf dem Tischtuch schreibt sichs nicht gut, und ein freundlicher Kalbsbraten winkt mir; ich muß seinem Locken folgen, und daher für jetzt adieu! Behalte mich lieb, grüße dein liebes Weibchen herzlich, (Hertlings besonders auch; ich bin den ganzen Tag bei den hiesigen) und bald hofft Dich wieder zu sehen

Dein Dich innigst liebender Freund und Bruder

Weber.

II.

(Ebenfalls von Darmstadt, doch ganz ohne Datum.)

Ditto. Guten Morgen!

Eben erhalte ich Deinen Brief und vortrefflichen Canon, er hat mich zu Thränen gerührt, es herrscht ein ungemein leises Gefühl darin.

Der erste Ton*) geht heute ab, an Weiler.**) (jetzt kommt eine gute Nachricht.) —

Künftige Woche kommt Vogler mit Beer***)

*) Webers musikalisches Declamationsstück: „Der erste Ton", Gedicht von Rochlitz; demnächst in Clavierauszug, Orchester und Chorstimmen, gestochen bei Simrock.

**) Geheimer Rath, Frhr. Georg v. Weiler in Carlsruhe, damals in Mannheim, unser gemeinschaftlicher Freund.

***) Meyerbeer, damals sich noch Meyer Beer schreibend.

auf ein paar Tage nach Mannheim . . . schiebt doch euer Museum bis dahin auf! —

Sage doch dem . . .

Voglers Geburtstag d. 15. Mai haben wir gefeiert, laß Dirs von Berger erzählen, und meine schöne Poesie zeigen!

. . . Jetzt soll noch der Gänserich kratzen, ich weiß nichts mehr, als daß ich Dich ewig herzlich liebe.

Dein Weber.

(Beischrift von Gänsbacher.)

Der Jörgl ist wie Fisch abgestanden; . . . Nur Freund Webers Umgang, Voglers Harmonie und das Andenken an mein mir unvergeßliches Mannheim macht mir den Aufenthalt in dem von Gott verworfenen Darm noch erträglich; bald laß ich mich vom Teufel holen, und nach Böhmen tragen. Ich umarme und küsse das ganze Museum; ewig werd ich seinem Andenken singen: „L'amerò"; aber nicht wie es Weber kürzlich folgender-folgendermaßen übersetzte:

Dummes . . . u. s. w.

(Im Original folgt hier eine nicht mittheilbare unerhörte Zote.)

Die schöne Uebersetzung aber, die er davon machte, ist ganz dem Gefühle und Geiste des italienischen Textes angemessen.

Viele Empfehlungen an . . . von

euerm liebenden Freund

Gänsbacher.

(Fortsetzung von Weber.)

Wie steht es denn mit Dusch? umarme Ihn herzlich von mir!

Im Morgenblatt vom 16. Mai steht etwas über mein Heidelberger Concert, welches mir doppelt lieb ist, da sonst das Morgenblatt meinem Namen, aus edler Königsfurcht, verschlossen war. Ein Aufsatz über Vogler wird auch bald im Morgenblatte erscheinen. Adieu. Schreibe bald wieder, und mehr!

100 Schönes an Hertlings.

III.

Darmstadt d. 21. August 1810.

Liebster Bruder!

Kaum bin ich 2 Tage in dem verfluchten Darmstadt, so glaube ich schon eine Ewigkeit da zu hausen; auch verfolgt mich das Mißgeschick wie ich mich hier sehen lasse; aus meinem Concert wird wohl nichts, Vogler sagt, daß jetzt Alles zu sehr mit dem Theater beschäftigt wäre; mit einem Wort, ich merke, daß er nicht die Courage hat, bei Hofe ordentlich anzuklopfen, und so entgeht mir eine beträchtliche Einnahme, die ich jetzt sehr gut hätte brauchen können.

Viele Briefe habe ich hier vorgefunden, unter andern von Gänsbacher, der glücklich angelangt ist, und euch Alle 1000male grüßt; — und von der bekannten Hand, die auch Deine Briefe von der Redaktion der musikal. Zeitung schreibt, worin sie Hr. Rochlitz entschuldigt, der gar zu viel zu thun hätte, selbst eine Correspondenz anzuknüpfen, ꝛc. und übrigens verflucht höflich und demüthig.

Beer empfiehlt sich Dir bestens, und ist mit Feuereifer für unsern Harmonischen Bund entzündet. Dieser Tage werde ich Dir die Statuten schicken um Deine Meinung und Kritik darüber ergehen zu lassen.

Unser Groß-Papa grüßt Dich und Deine Frau, ich habe ihm deinen Polymeter gezeigt, er fand ihn recht schön; und sagte es mit den Worten, recht schön gedacht, ist recht viel Genie darin. — Freuen kannst Du Dich darüber, aber besauf Dich nur nicht. . . . Vogler hat das Haus der Frau von Hertling gekauft und zieht diese Woche hinein. Ich gehe dieser Tage auf einen Tag nach Frankfurt, um zu sehen wie es da aussieht.

Ewig Dein

Weber.

IV.

Darmstadt d. 30. August 1810.

Obwohl es mir jetzt eigentlich gar nicht ums Schreiben ist, so kann ich doch nicht länger Deinen Brief vom 24. unbeantwortet lassen, und vielleicht heitert mich das Plaudern mit Dir ein bischen auf. Deine Sonate ruht in den Händen des Bären, der Hönig daraus saugen wird. Den 27. war ich in Frankfurt, wo mit Eifer an der Silvana gearbeitet wird, die Sonntag den 16. September aufgeführt wird, und wodurch ich Dich an unsern schönen Plan wegen deines Herkommens erinnern wollte. Wird etwas daraus, wie ich sehnlichst wünsche und hoffe, so schreibe mir es nur einige Zeit vorher, wegen Quartier.

Vogler hat das Haus der Fr. von Hertling gekauft, und zieht jetzt, welches uns alle in große Confusion versetzt, und zugleich die Absendung des Verzeichnisses und der Statuten verhindert.

Mein Erstes Allo. zum Concert ist fertig, und wie man sagt, gelungen; mein Frankfurter Concert wird

aber erst zu Ende der Messe statt finden können. . . . .
Mit Fraulein Tonel söhne dich in Zeiten aus, sonst bekommst Du mich auch auf den Hals, sage Ihr, daß Sie stets an mir einen treuen Alliirten hätte, auf den Sie in Noth und Tod zählen könnte.

Dein Quartett laß doch ja auch nicht liegen, Du warst so gut im Zug. Der Teufel ist jetzt hier mit dem Theaterwesen los. Weißt Du schon, daß die Gervais hier engagirt ist? An dem armen Titus studieren sie nun schon über 7 Wochen, aber, im Concertsaal, und — nicht mit den Sängern, die ihn auf dem Theater singen sollen. Der Großherzog hat sich einen Chor gepreßt, aus seinen Hautboisten und jungen Mädchen aus der Stadt, die nun sämmtlich in der Musik Unterricht bekommen, und schon recht brav zusammensingen. So 45 — 46 Hälse können schon was zusammen schreien. Der Mittel wären hier so viele, wenn Jemand die Leitung hätte, der es recht verstände. Vogler ist dabei ganz unthätig; wenn ich an seiner Stelle wäre, ich bliebe nicht, wo man meiner so wenig nöthig hätte, oder nöthig haben wollte. Inzwischen ist ers schon ziemlich nun gewohnt, und lebt so seinen Stiefel weg; er grüßt Dich und dein lieb Frauchen bestens, dem ich auch die Hände in meinem Namen zu küssen bitte. An Hout's sowie 2c. alles Schöne. Schreib mir bald wieder, und sey fleißig!

Ewig Dein

Weber.

V.

Frankfurt d. 9. September 1810.

Lieber Bruder!

Ich habe so viel mit Proben und Visiten zu thun, daß ich mir nur diesen Augenblick abstehle, um Dich und

Dein lieb Frauchen herzlich zu grüßen, und zu sagen, daß meine Oper bestimmt heute über 8 Tage als Sonntag d. 16. seyn wird. Mad. Blanchard steigt d. 15. — 16. oder 17. Wahrscheinlich aber den Sonntag früh. Darauf kannst Du Dich verlassen.

Die Proben gehen gut, und Alles arbeitet mit Eifer daran. Man hat in der Stadt schon eine allgemeine gute Meinung von der Oper, und einige Derangirer haben sogar schon das Finale 1. Akts. fürs Klavier, für 3 Singstimmen ꝛc. arrangirt. Heute erwartet man Simrock, mit dem ich auch wegen Deiner Sonate sprechen will, die ich also wahrscheinlich eher als Du sehen werde. Nächstens ein Mehreres, bald hofft Dich aber selbst zu umarmen.

Dein treuster Bruder Weber.

An Dusch ꝛc. alles Liebe!

VI.

Darmstadt d. 33. Sept. 1810.

Lieber Bruder!

Deinen Brief vom 12. Mai habe ich am 16. in Frankfurt erhalten, und es that mir sehr leid, daß Du nicht kamst. Den Aufsatz im Journal pol. habe gelesen, und danke vielmals dafür, item wieder einmal mehr gedruckt . . . Die Silvana hat gefallen und Aufsehen unter den Leuten gemacht, indem man behauptet sie sey nicht von Wenzel Müller, und doch auch nicht von Andern gestohlen. Mittwoch als den 16. ist sie wieder, und wenn Du Dich gleich aufpakst, so kannst Du noch zurecht kommen, auch steigt die Blanchard

heute über 8 Tage wieder, und der Hr. Furioso tanzt in Frankfurt. Deine Sonate habe ich schon, und Du wirst Deine Exemplare dieser Tage erhalten.

. . . Gestern und vorgestern habe ich Voglers Fugen-System durchgegangen, in dem unendlich viel Vortreffliches und Neues ist.

Die Fuge vom ersten Ton habe ich umgearbeitet, und das ist jetzt ein ganz anderer Bissen geworden, als vorher.

André und Simrock grüßen Dich. Ein paar Liedchen aus Silvana werden dieser Tage schon herauskommen. Mein Concert in Frankfurt wird erst Ende Oktober seyn, daher wohl aus meiner Reise nach der Schweiz nichts wird, und ich so lange hier sitzen und arbeiten werde; ich wohne jetzt bei Vogler in seinem neuen Hause.

Rook habe ich gesehen und Deroi und Hertling. Kann denn der Schwanewirth, der Dusch, gar nicht schreiben?

Eine Hundsvöttische Arbeit habe ich jetzt vor. 6 kleine Sonaten mit 1 Violin für André, kostet mich mehr Schweiß, als so viel Symphonieen. Aber was ist zu machen.

Hast Du nichts Neues geschrieben? Wenn Du Dienstag hieher kommst, kannst Du Mittwoch früh mit mir nach Frankfurt kutschiren; ich möchte Dich gar zu gern einmal wieder sehen. Was macht Dein lieb Weibchen? Wohl und munter? Fleißig im Contrapunkte?

Ich hätte Dir gern mehr von der Oper geschrieben, da ich es aber heute schon so häufig an Hiemer ꝛc. gethan habe, ennuyirt es mich gräßlich; daher mache lieber, daß wir eins zusammen plaudern können.

Hast du noch nichts von Berger gehört? Der faule Seehund hat mir noch gar nicht geschrieben. Sind Hout's jetzt in Mannheim, so sage Ihnen alles Liebe von mir, so wie an Solomé, Hertlings etc. und schreib bald wieder Deinem Dich ewig liebenden

Weber.

VII.

Darmstadt d. 28. Sept. 1810.

Lieber Bruder!

Den 26. war meine Silvana wieder, und wurde so vortrefflich exekutirt, daß mir nichts mehr zu wünschen übrig blieb. Orchester und Sänger waren von dem größten Eifer beseelt, auch gefiel Sie sehr. Heute schicke ich das Manuscript Deiner Sonate ab, und lege 6 fl. 24 kr. bei, die ich Dich bitte sogleich der Ueberbringerin dieses zu geben, weil es meinem Vater bestimmt ist, und mir viel daran liegt, daß Er es sogleich bekommt, da der Postwagen doch wohl erst übermorgen Dir es bringen wird. .... Simrock grüßt Dich vielmals; der arme Teufel hat viel Unglück mit seinem Sohn der in Petersburg ist, und jetzt der Conscription gemäß, marschiren soll.

Von Lozow aus Heidelberg habe ich gehört, daß mein lieber Dusch gar nicht recht wohl, und daher auch verdrießlich seyn soll; ist das wahr? Ich hoffe es nicht, und wünsche wenigstens, daß es bald vorüber gehen möge.

Wie geht es denn dem lieben Frauchen? Ists schon gefährlich? Adieu schreib bald wieder Deinem Dich ewig liebenden Bruder

Weber.

Der Bär streckt sich submiß in den Staub.

VIII.

Darmstadt d. 8. 8br. 1810.

Lieber Bruder!

Deinen Brief vom 2. habe d. 4. richtig erhalten. Ich lebe hundemäßig fleißig, und arbeite mich an den 6 kleinen Sonaten halb todt; 3 sind fertig und die andern 3 hoff' ich auch noch binnen 8 Tagen fertig zu machen. Mein Klavierconcert ist fix und fertig, ja sogar abgeschrieben habe ich es selbst, denn hier nimmt ein Schlingel von Copist 20 kr. per Bogen. Sobald die Sonaten vollends fertig, gehts hinter den Abu Hassan her.

An Beer habe ich Deinen Brief abgegeben, so ihm viele Freude machte. Er wird Dir selbst und allein antworten. Die Statuten sind angefangen, aber noch nicht vollendet.

Ich möchte gar zu gern mein Concert im Museum zum erstenmale spielen, wenn ich nur wüßte, wie ich es anfangen sollte.

Das Voglersche Fugensystem ist nicht gedruckt, sondern Manusc. Ich habe es aber in den Klauen, nur habe ich die Geduld nicht es abzuschreiben, so wichtig es auch ist . . . . Der Frau von Gustel meinen Respekt, und ich hoffe zu Gott, daß sich diese verminderte Sept, die doch eigentlich vermehrt ist, bald zu gänzlicher Zufriedenheit in einen Dreiklang, als einen gesunden Jungen, oder Quartsext, als in ein artiges Mädchen, auflösen wird.

Den Dusch putz einmal recht mit seiner verfluchten imaginären Imagination, und sag ihm, daß er mir schreiben soll. Da bist Du doch ein andrer Kerl, hast

zu thun und schreibst doch, aber der Jörgel hat gar nichts zu thun und ist faul.

Ad vocem Jörgel, fällt mir ein, daß ich auch noch nichts von unserm lieben Gänsbacher gehört habe; ich habe ihm vor ungefähr 14 Tagen geschrieben, und warte nun sehnlichst auf Antwort.

Eigentlich lebe ich recht mißvergnügt und traurig; Du glaubst gar nicht was mir das Leben hier verleidet ist, und doch ist es gut für mich, daß ich einmal die nothwendigsten Dinge wegarbeite.

Wenn Hout zurückkommt so grüß mir ihn herzlich, seine liebe Frau aber kannst Du vorher recht ordentlich von mir grüßen, — empfehlen wollt ich sagen. —

Ich habe den ganzen Tag gearbeitet und möchte Dir nun eigentlich so gern was Vernünftiges schreiben, es geht aber gar nicht, ich bin wie vernagelt, und sitze ich noch lange so, so schrumpfe ich wie ein alter Mantelsack ein. Du glaubst nicht, was ich für eine Sehnsucht nach Dir habe, bei jeder Note, die ich componire, stehst Du vor mir, und ich denke, was wird da der Weber dazu sagen? Vielleicht schicke ich Dir bei den Voglerschen Sachen die umgearbeitete Schlußfuge mit fürs Museum. Es ist doch quasi meine Schuldigkeit, daß sie es ordentlich haben.

Adieu! Alles Schöne an Solomé, Hertlings rc.

ewig Dein treuster

Melos.

IX.

Darmstadt d. 12. Okt. 1810.

Lieber Bruder!

Tausend Glück und Heil der lieben Wöchnerin, die so heldenmüthig den großen Kampf gekämpft, und der

Welt einen gesunden braven Bürger schenkte. Ich kündigte sogleich die Nachricht dem ganzen Hause an, und Vogler läßt Dir recht herzlich gratuliren.

Aber so sehr es mich im ganzen freute, so ärgerlich ist es mir doch eines Theils, daß es ein Bub ist; der Componisten mit dem Namen Weber werden zu viel, denn daß der Kerl ein Comp. wird ist ausgemacht, und ich hoffe, daß Du ihm schon vorläufig etwas vom Generalbaß beigebracht hast, auch muß er ja offenbar schon die Akkorde noch vom Mutterleibe her kennen, denn die Frau Baas studierte ja die letzte Zeit gar fleißig.

Ich möchte Dich wohl in Deiner Vater-Glorie sehen und etwas mit von dem Kindtaufkuchen verzehren helfen; aber so gut wird es mir wohl nicht werden, und so muß ich mich armer Teufel mit den Gedanken daran begnügen.

Du schreibst mir zwar, daß Du mir nächstens eines Breitern schreiben wolltest; ich bin aber so frei, das vor der Hand nicht zu glauben, auch müßte ich sehr unvernünftig seyn, es zu verlangen, denn die ersten Tege gehören Deinem lieben Weibchen, und ich glaube doch, daß in Euerer freudigen Stimmung auch manchmal des verwaisten Webers gedacht wird, der fern von euch herzlichst mit euch fühlt. — Ich muß ein bischen die Feder weglegen, wenn ich nicht weich werden will. —

Von Gänsbacher hat Vogler vor ein paar Tagen einen Brief erhalten; er ist wohl, in Prag, hat seine kleine Oper von Treitschke fertig, und wollte den 9. d. Mts. nach Wien reisen, um da für deren Aufführung zu sorgen. Ich habe ihm schon dahin geschrieben, und werde ihm, sobald er mir geantwortet hat, die frohe Neuigkeit Deiner Vaterschaft zu wissen thun. Ich bin

überzeugt, daß er warmen Antheil nimmt, [und es ist eine reine, wahre Seele, und unstreitig der Beste von uns allen.

Die Anwesenheit Kalkhoffs hat mir viele Freude gemacht, denn so ein Mannheimer Gesicht ist ein belebendes Wesen für mich. Er wird Dir hoffentlich Deinen Kirnberger mitgebracht haben. Kaum war er abgereist, so bekam ich Deinen Brief. Ich wäre gar zu gerne auch in den Wagen gesessen und hinkutschirt, da wäre ich just zu der ganzen Geschichte zurecht gekommen.

A propos, wie ist es denn, meinst Du nicht, daß jetzt etwas bei der Prinzeß zu machen wäre? Wenn ich nur einigermaßen voraussehen könnte die Reise nicht umsonst zu machen, so besuchte ich mein theures Mannheim noch einmal. Schreibe mir doch darüber etwas Deine Meinung.

Ich bin leider seit ein paar Tagen in der schrecklichen Stimmung nicht arbeiten zu können; von den verfluchten 6 Sonaten sind 5 fertig, und die letzte kann ich nicht zusammen kriegen, und doch möchte ich sie André schicken, damit ich hier fortkomme; es leidet mich nicht länger auf Einem Flecke, die gute Zeit kommt näher, und nun gehe ich los.

Was macht Dusch? und werde ich nie das Glück haben, einen Fetzen Papier von seiner Hand bemalt zu bekommen?

Nun leb wohl lieber lieber Bruder, empfiehl mich Deiner theuern guten Gattin bestens, und sag ihr in meinen Namen Alles, was Du glaubst, daß ich für Euer Glück empfinde. Ich küsse Deinen lieben Buben in Gedanken, und bin ewig Dein treuster Bruder

Weber.

X.

Frankfurt den 23. 8br. 1810.

Lieber Bruder!

Kindtauf-Schmaus, Gevatter-Bitten und Kaffeetrinken wird nun wohl hoffentlich vorbei seyn; und nun können Höchstdieselben wohl auch einmal wieder den Gänsekiel ergreifen und an Bruder Melos schreiben. Höre einmal Bruder Giusto, Du hast Dich ja ganz an den Himmel verstiegen, und mir auch einen schönen Platz da angewiesen; erlaube also wenigstens, mich zu dem Zwillings-Gestirn zu rechnen, und Dich auch als meinen lieben Bruder mit hinauf nehmen zu dürfen.

Ich sitze nun hier und will Concert geben; da aber der Teufel mir immer alles Unglück auf den Hals führt, so sind auch gestern mit mir zugleich 2 Regimenter Franzosen eingerückt, die wegen der Kolonial-Waare ꝛc. Untersuchung halten; Du kannst Dir die Consternation der Frankfurter denken, und daß dieses mein Concert um acht Tage verschiebt, die ich in dem theuren Neste sitzen muß.

Berger hat mir geschrieben. Der Zitterschläger ist in Stuttgart ganz durchgefallen; die Mayer machte das Mädchen wie ein Klotz; das wollte Berger wieder gut machen durch verdoppeltes Spiel, und so sah er wie ein Mensch in convulsivischer Bewegung aus, wie mir Hiemer schreibt; es thut mir sehr leid.

Der Zitterschläger wird hier auch einstudiert.

Hast Du die Aufsätze im Morgenblatte über die Silvana gelesen? . . . . .

Was macht denn Dein lieb Frauchen und der junge

Componist? Spielt er schon eine Suppe vom Blatte weg, oder trifft er nur noch Milch?

Alles Schöne an Dusch, Solomé, Houts rc. und schreib bald wieder Deinem Dich so herzlich liebenden

Weber.

XI.

Darmstadt d. 1. 9br. 1810.

Liebster Bruder Giusto!

Deinen Brief ohne Datum nebst Sonaten habe ich d. 27. 8br. richtig in Frankfurt erhalten, und zwar spät in der Nacht, als ich von einer langweiligen Gesellschaft nach Hause kam.

Du kannst Dir daher vorstellen, mit welcher verdoppelten Freude ich ihn verschlang; 2 mal las ich ihn durch, legte mich dann ins Bett, und verzehrte ihn da gemächlichst noch einmal. Das nenne ich noch einen Brief, der für einiges Warten entschädigt! Denn lebendig standest Du alter ehrlicher Kerl vor mir, als ich ihn las, und innigst rührte mich Deine wahre gerade Liebe. Nein, es ist bei Gott unmöglich, daß uns je etwas trennen oder kälter machen könnte, und selbst bei dem vortrefflichen Glauben, den mir die Hundeseelen von Menschen mit Gewalt aufgeprügelt haben, durch meine bitteren Erfahrungen, glaube ich freudig, bei Dir eine Ausnahme machen zu können.

Sieh, ich möchte Dir so gerne nun zum Danke auch etwas Erfreuliches schreiben, aber es geht nicht; und so nimm denn den Wermuthskelch auch mit an, der sich mir überall darbietet.

Ich habe Dir unterm 23. 8br. von Frankfurt aus geschrieben, daß ich zu einer unglücklichen Epoche da

eintraf, doch konnte man die ersten paar Tage nicht recht absehen, ob die Geschichte lang oder kurz dauern würde, und ich beschloß daher, es ein Tager 8 mit anzusehen. Ging den 24. nach Offenbach, um mit André zu sprechen wegen denen verfluchten 6 Sonaten, die ich ihm endlich im Schweiße meines Angesichts fertig gemacht und den 18. geschickt hatte, und traf ihn nicht, denn er war verreist. In Frankfurt trieb ich mich langweilig herum und lernte nach 8 Tagen einsehen, daß vor der Hand bei der entsetzlichen Confusion und dem allgemeinen Jammer an nichts zu denken sey.

So etwas kann nur mir begegnen, denn nachdem ich nun so lange dies Concert verschoben hatte, alle Umstände günstig waren, Zeit, Bekanntschaften, Ruf ꝛc. so führt das Donnerwetter einen Diabolus ex machina herbei der mir die ganze Sauce verdirbt. —

D. 29. ging ich nochmals zu André und hatte die Gelegenheit, mich weidlich zu ärgern. Der Kerl hatte mir meine Sonaten zurückgeschickt, unter dem vortrefflichen Grunde, — Sie seyen zu gut, das müßte viel platter seyn, die Violine nicht obligat ꝛc. kurz wie die von Demar, (nun so was Schlechtes gibt's gar nicht mehr auf der Welt, als diese sind) ich erklärte ihm, kurz und bündig, daß ich solchen ..... nicht schreiben könnte, nie schreiben würde, und somit gingen wir ziemlich verdrießlich auseinander. Der Simmrock ist auch so ein langsamer Sechund; es geht gar nichts vorwärts.

D. 30. reiste ich hieher zurück, und werde nun wohl nicht lange mehr hier verweilen, will noch einen Versuch zu einem Concert machen, und geht das nicht, so gehe ich.

Mit meiner Liebschaft ists aus, ich hatte Sie versäumt, und nun hat sie einen alten Kerl geheirathet.

Dieses Mittel, bei euch zu leben, ist also beim Teufel. Wenn ich nur irgend wüßte, was ich in Mannheim verdienen sollte, so käme ich doch aufs Frühjahr, wenn der Krieg mit Rußland losbrechen sollte, zu euch; wir könnten gar zu herrliches Zeug zusammen schmieden.

Die Statuten sind fertig; ich bin aber zu faul sie heute abzuschreiben, daher bekommst Du sie in ein paar Tagen.

Von Beer alles Schöne; er sagt, er hätte an Dich geschrieben, und so viel ich mich erinnere, ist das auch wahr. Auch Vogler grüßt Dich. Auf Deine kuriose Bestellung hin, kann ich Dir nichts schicken. —

Im Reichsanzeiger sollen ja die Choräle von Kühnel angezeigt seyn; sieh doch einmal nach, und wetze Deine Feder, denn ich glaube die Bachianer werden mir ganz verflucht zu Felle steigen.

Von Gänsbacher habe ich heute einen Brief gekriegt; er ist jetzt in Wien und wird große Freude haben wenn Du ihm dahin schreibst, seine Adresse ist: An Johann Gänsbacher zu Wien, abzugeben bei der Fräulein Therese von Paradies im Schabenrössel im 4ten Stock. Es geht ihm auch nicht recht mit seinem Operchen, Treitschke ist außer Conexion 2c.

Glaube ja nicht, daß ich Dir im mindesten zu nahe treten wollte, als ich Gänsbacher so erhob! Ich habe das gut in ganz anderem Sinn verstanden; ich kenne Dich und kein Satan soll Dir einen als Besseren vor die Nase setzen. Gibt denn Busch gar kein Zeichen des Lebens von sich? Der Strick meint wohl ich soll ihm zuerst schreiben, das würde ich auch recht gerne thun, wenn ich wüßte, daß er antwortete.

Frey gratulire in meinem Namen bestens! Es freut mich sehr für den guten Jungen, aber er soll sich dadurch ja nicht abhalten lassen einen kleinen Ausflug zu machen, aber später; jetzt ists noch nichts.

Was machen denn Hout's? Davon hast Du mir nichts geschrieben. Und Salomé's? rc. Deinen jungen Componisten (apropos wie heißt denn der Kerl?) umarme in meinem Namen zärtlichst, und sage ihm, daß ich schon ein Doppelconcert für ihn und mich unter der Feder habe.

Nun lebe wohl, lieber Bruder! Alles Liebe an Dein Frauchen, und vergiß nicht mir bald wieder zu schreiben, und dadurch zu erquicken, Deinen auf der Menschlichen Sandbank befindlichen treuesten Bruder

Weber.

So eben bringt Beer einen Brief geschleppt.

XII.

Karlsruhe d. 17. Dec. 1810.

Morgen ist mein Geburtstag. Was kann ich Bessers thun, als ein paar Worte in der größten Eile mit Dir schwatzen, denn die Post geht ab. Ob ich lachen oder weinen soll — — — das weiß man nicht — aber ich will lachen, will das Schicksal auslachen; vielleicht ärgert es sich und beglückt mich, mir selbst zum Trotze, — nun, es soll sich darin nicht geniren.

D. 21. ist mein Concert im Museum. Ob ich vor der Königin spielen werde, erfahre ich erst Morgen.

Nun Adieu! Alles Liebe Deinem Weibchen, Dusch, dem Herrn Friederich in den Windeln, und Dir einen herzlichen Kuß, von Deinem

Weber.

Bernhard Romberg.

Bernhard Romberg ist schon seit vierzig Jahren der erste Cellist der Welt. Seine Reisen durch England, Italien, Spanien und ganz Deutschland erwarben ihm diesen Ruf. Was Pleyel begann, hat er vollendet; denn erst durch ihn hat das Violoncell seinen ganzen Reichthum entfaltet. Bernhard Romberg hat eine Schule gebildet, aus der ein Dotzauer, Bohrer, Knoop und Andere hervorgegangen. (Auch Ferdinand Ries, sein intimster Freund, war in früherer Zeit sein Schüler.) Aber an Anmuth und Eleganz des Vortrags, an Mark des Tones und Allem, was auf den Charakter dieser großen Tenorgeige Bezug hat, ist Bernhard, der Altvater aller Cellisten, noch unübertroffen. Er ist auf seinem Instrumente der hinreißendste Sänger. Wer ein Meteor der Zeit, einen Paganini erwartete, der hat sich gewaltig betrogen. Bernhard Romberg mißbraucht sein Instrument nicht zur Zerstörung der Kunst. Er hat gefühlt, daß Künstelei außer den Grenzen der Aesthetik liege. Er ist diesem Gefühle bis zur Stunde treu geblieben. Was er von seinen eigenen Compositionen spielte, hab' ich vergessen. Das ist auch gleich. Ich sah nur den vierundsechszigjährigen Mann, da er oben auf seinem

bescheidenen Stühlchen saß, seinen Stradivari wie einen Enkel zwischen den Knieen kosend. Aber als er begann, seine Tonblitze zu versenden, da ward der Stuhl zum Thron, der alte Mann zum König und zum Beherrscher der menschlichen Seele.

Anekdoten.

„Greifen Sie doch rein!" rief ein Musikdirektor einem falsch greifenden Geiger zu. Ein Zuhörer, welcher nichts von Musik verstand, fragte seinen Nachbar: „worein (wo hinein) soll denn der greifen?"

Inhalt des zwölften Bändchens.